ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 9

ШАГИ К УСПЕХУ

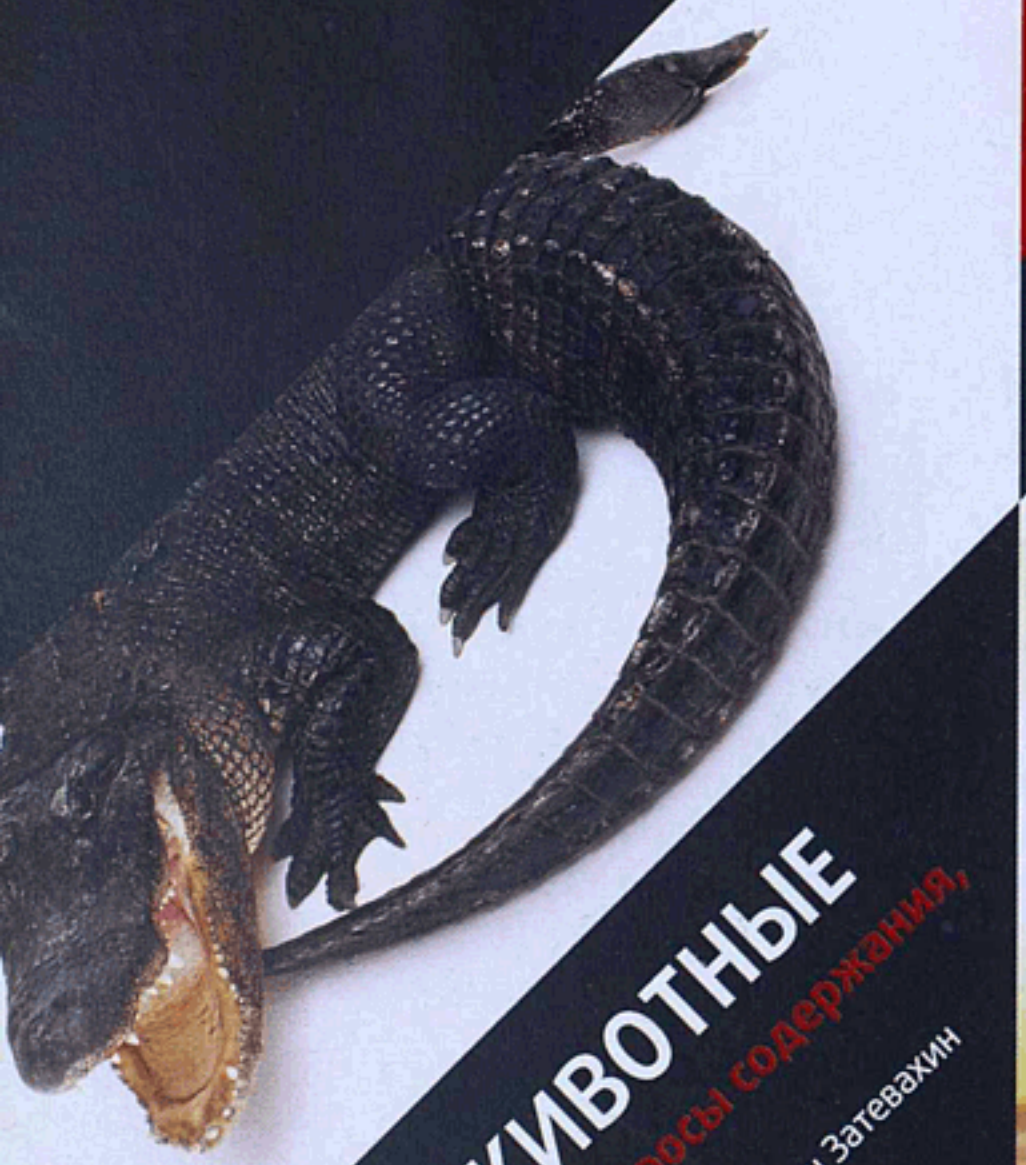
с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

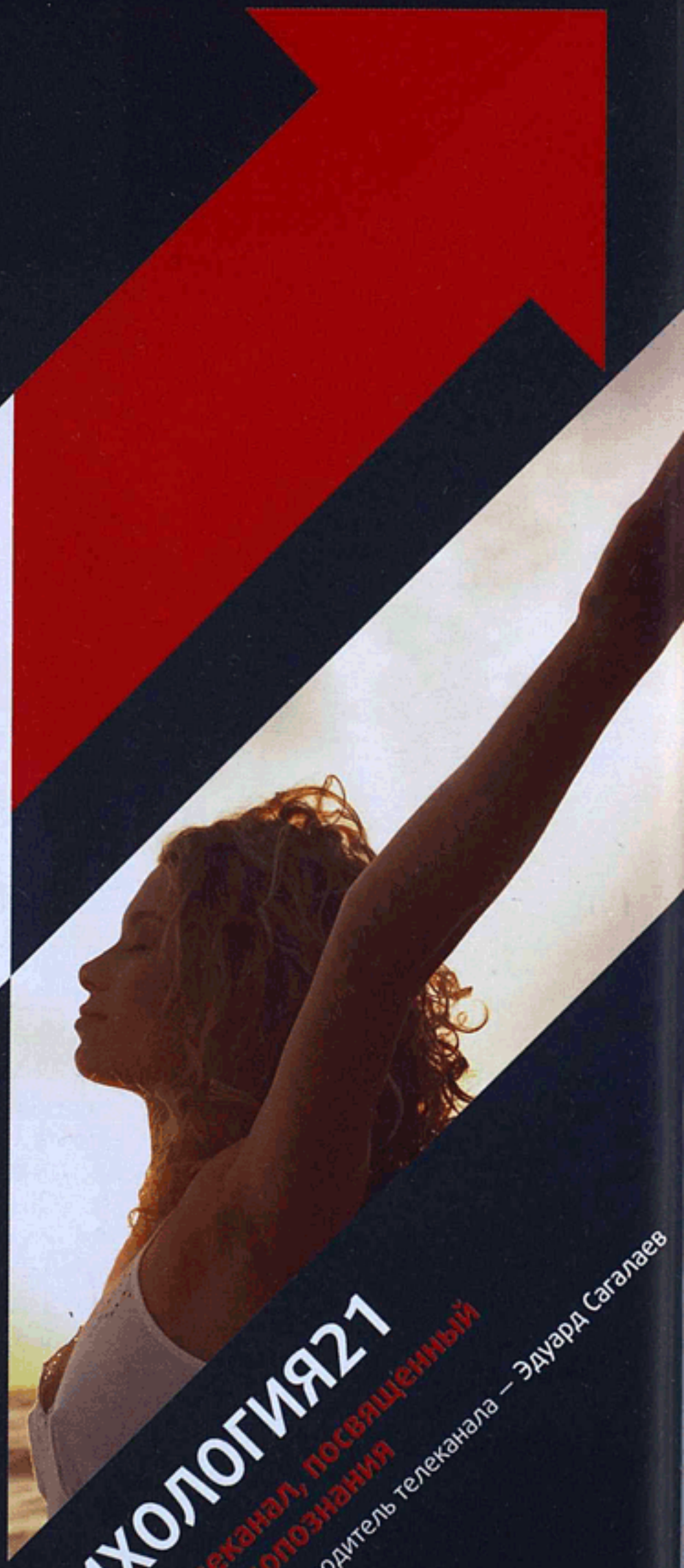
НОВЫЕ ТЕЛЕКАНАЛЫ «СТРИМ»



ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

Все о любимых питомцах: вопросы содержания, воспитания и обучения

Художественный руководитель телеканала – Иван Затевахин



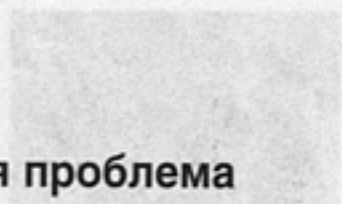
ПСИХОЛОГИЯ21

Первый телеканал, посвященный вопросам самопознания

Художественный руководитель телеканала – Эдуард Сагалаев

За дополнительной информацией обращайтесь в отдел дистрибуции ТК «СТРИМ»:
+7 (495) 229 6379, 229 6378

СТРИМ



Глобальная и остро злободневная проблема современной жизни, во многом определяющая едва ли не все частные проблемы, которые журнал постоянно поднимает на своих страницах, — отсутствие продуманной и целенаправленной государственной политики в отношениях с культурой, недооценка ее роли в мироустройстве, в реформировании общества. Так или иначе, впрямую и косвенно к этому сюжету обращаются материалы нескольких рубрик номера: «Здесь и теперь», «Комментарии», «Media».

Другой лейтмотив — попытка понять, чем вызвана очевидная в последнее время мода на анимацию у нас и в мире. Этому посвящены некоторые рецензии, статьи, портреты, дискуссии и беседы в рубриках «Репертуар», «Имена», «Опыт», «Разборы».

Важнейшее место при составлении редакционных планов журнал отводит дебютам и дебютантам. В рубрике «Чтение» мы публикуем первый и интересный, на наш взгляд, сценарий молодого кинодраматурга Сергея Муратова, которого представляет его мастер Павел Константинович Финн.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ
Культурные обязательства есть!
Государственная политика в сфере культуры: проблемы и решения

15
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
Нам разрешен гур-гур

22
АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ
Идеи витают в воздухе

29
ИОСИФ БАКШТЕЙН
Теперь — просто поэт
Актуальные взаимоотношения общества, власти, рынка и культуры

РЕПЕРТУАР

33
ЕЛЕНА СТИШОВА
Дети Розмари
«Одна война», режиссер Вера Глаголева

38
НИНА ЦЫРКУН
Видимости
«Событие», режиссер Андрей А. Эшпай

42
ИГОРЬ МАНЦОВ
На свободу с чистой совестью
«Геймер», режиссеры Марк Невелдайн, Брайан Тейлор

45
ДМИТРИЙ КОММ
Пришельцы с соседнего двора
«Район № 9», режиссер Нил Бломкамп

48
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Никто не хотел умирать
«Первый отряд», режиссер Ёсихару Асино

КОММЕНТАРИИ

53
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Заря над мертвыми

56
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
Мифы и реальность: банк «Рублев»

И М Е Н А

61
АНТОН ДОЛИН
Доктор кукольных наук
Портрет Яна Шванкмайера

70
ЯН ШВАНКМАЙЕР:
«Без моего детства я был бы глух и нем»
Беседу ведет Антон Долин

73
МАРИЯ ТЕРАКОПЯН
Фантастический реалист
Портрет Хаяо Миядзаки

Р А З Б О Р Ы

83
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Up!
Мода на анимацию — причины и следствия

95
ЕЛЕНА СТИШОВА
Детский вопрос
Карловы Вары—2009

100
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Живопись после живописи
Картина в век механических технологий

О П Ы Т

111
Комиксы без границ
Локарно-2009: анимэ и манга. «Круглый стол» с участием японских аниматоров

125
РОСС МАКЭЛВИ:
«Документалисты — это оппозиция»
Беседу ведет Сергей Сычев

M E D I A

135
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Менты, педофилы, убогие, звезды...
Российская реальность по версии НТВ

Ч Т Е Н И Е

145
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Конец 70-х
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Реконструкция Большого театра

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

Культурные обязательства есть!

Кирилл Серебренников. Говорят, что у нас страна управляется в ручном режиме... Что нет никакой системы, которая бы созидательно, исправно работала отдельно от персон, облеченных властью... В культуре, где имя, персона, автор — альфа и омега, и подавно все стоит на таких вот именах-государствах... И долго мне лично казалось, что так и должно быть. Что большевики с их системой укрощения культуры через творческие союзы, владеющие пансионатами, литфондами, спецраспределителями (форма пряника) и через прямой окрик, выдворение из страны, расстрел (форма кнута), сделали много зла. И пусть будет, как будет... Пусть лучше эти имена-государства, чем драконовская (а у нас иная не выходит) «система»... Но в последнее время с изучением современного мирового, европейского и азиатского опыта я все больше чувствую необходимость привнести в наш культурный уклад еще какие-то механизмы, отличные от имеющихся... Хоть какую-то систему! Ибо то, что у нас, — это *не* система...

Даниил Дондурей. Ну почему же, неявная, но всем ясная система есть. Она предписывает обязательно дружить с высшими чиновниками, чтобы регулярно получать госдотации. Половину мизерного бюджета страны на культуру вбухивает на имперские реконструкции — Большого и Мариинского театров. Способствует тому, чтобы отдельные персонажи десятилетиями оставались чуть не официальными отцами той или иной музы. Ну да, конкретные люди являются чуть ли не официальными отцами той или иной музы.

К.Серебренников. На них — отцах разных муз — все и стоит. Решают ведь один-два, максимум три человека. Даже не решают. А просто следят, чтобы издавна поделенные границы территорий влияния не были вдруг кем-то переделены или подвергнуты сомнению. Да, эти отцы великие — серьезно, великие! — и заслуги их перед культурой несомненны. Как и их статус. Мы им многим обязаны: на их фильмах выросли, на их спектакли ходили всем классом, их музыку пели, их стихи читали хором в детстве. Отцы и сегодня при благоволении могут помочь решить жилищные вопросы, протолкнуть проект, дать кому-то деньги, вылечить, замолвить слово. Отцам верят. Отцы дружат с властью. Отцы — любимцы народа... А если отцы постареют, устанут... Что дальше? Кто или что вместо них? Отцы постарались, чтобы никого равновеликого рядом не возникло... Их можно понять. Зачем? «В России надо жить долго...» А у нас испокон веку должности давались «на кормление»... Ясно, что эту древнюю российскую схему сломать нельзя. Тогда все рухнет вообще. Но рядом с ней нужно строить другую. Ее главное отличие состоит в том, что она — именно система. Функционирующая вне воли персоналий. Как совокупность законов, правил и уложений, с которыми все согласны и на основе которых в нашей жизни начнет происходить что-то новое.

Д.Дондурей. Сейчас, к осени 2009 года, многое сошлось. Мне кажется, встретились и как-то подталкивают друг друга несколько самостоятельно развивающихся кризисов. Старых и новых, понятных и еще неосознанных. Экономический и моральный кризис идей, а еще — закостеневшего у нас понимания культуры. А также нынешнего функционирования творческих союзов, других объединений, самого знания о том, что реально происходит. Куда ни посмотри — истлевающая содержательная ткань.

К.Серебренников. Шагреневая кожа. Не действуют недавние заклинания: «Спасем великий репертуарный театр», «Гениальное кино наших отцов!»

Д.Дондурей. Многие подпорки гигантского тела советской, да уже и постсоветской, культуры рухнули. Независимо от того, воспроизводят их сегодня народные артисты или нет. Актуально действующим художникам и менеджерам культуры понятно, что эти подпорки, несмотря на силу стереотипов или даже архетипов, обречены. А новых идеологем не подвезено. Об этом недавно в своем чутком к дыханию времени интервью журналу GQ говорил Константин Эрнст. О том, что рушатся все шаблоны и каноны того, что раньше было гарантией успеха. Но артикулировать то, что произошло, никто не может. «Люди вообще не знают, чего они хотят... им только кажется, что они кого-то любят: родину, колбасу, жену, детей, но чувство другое».

К.Серебренников. Нужны, скорее, не идеологемы — они у нас тут же обращаются пропагандой, — нужны законы, договор, нормальные практики, этические нормы. Времени нет. Пока общество будет подписывать конвенцию о соблюдении новых идеологем, пройдут годы, а закон при желании можно заставить работать завтра.

Д.Дондурей. Законы-то у нас потрясающие — по поводу всего и вся. Только они не работают. Никто их не соблюдает. Особенно, если закон противостоит тому, что можно назвать «реально действующим общественным договором». Как вы понимаете, неформальным.

К.Серебренников. Что делать?

Д.Дондурей. Начнем с обсуждения интересов продюсеров.

К.Серебренников. Они, естественно, хотят заработать и вынуждены продавать то, что лучше продается. Это понятно. Но мы говорим сейчас о системе, которая должна противостоять рынку. Вернее, находиться с ним в более сложных отношениях. Хотя бы для того, чтобы развивать его. Мы должны создать ситуацию, которая бы действовала поперек рынка, а не превращала любые артефакты в придаток к кассе.

Д.Дондурей. Почему обязательно — поперек? Нужно где-то гасить рынок, но где-то его дополнять. Взаимодействовать с ним. Касса во всем мире касса. Разве наша чем-то отличается от французской или шведской?

К.Серебренников. Отличается. В Германии — в государственном театре, который получает из бюджета огромные деньги (к слову, дотация берлинского театра «Шаубюнне» составляет 30 миллионов евро, театр выпускает до пятнадцати премьер в сезон!), просто немыслима постановка коммерческой, бульварной пьесы. Почему? Если не говорить о конкретике — ответственность перед зрителем, разделение территории коммерции и искусства, идеологический водораздел между буржуазным и демократическим театром, — то ответить можно так: причина — другое понимание культуры.

Д.Дондурей. Да. Здесь, в России, она сегодня воспринимается как свободное от жизни место. Есть экономика, семейные отношения, заработки, успех, поездки, юридические отношения, бандиты, кредиты, неправильно воспитывающиеся дети и — отдельно от всего этого — культура.

К.Серебренников. Возвышающий обман. Зона неги.

Д.Дондурей. Да, именно «зона». Досуга, восстановления сил, отдыха, развлечения. Если вы посмотрите любую бумагу, созданную правительством по поводу экономики или политики, вы найдете там самые разные социальные

обязательства, а вот культурные — никогда. У нашего правительства нет культурных обязательств перед страной.

К.Серебренников. Но мы с вами ни этим разговором, ни каким-либо действием никогда не поломаем сложившееся отношение к культуре. Оно всегда было таким.

Д.Дондурей. Не совсем. Начиная с Александра II, да и в советское время, у нее был высокий статус. Начальство не понимало, кто такие Мандельштам или Малевич, но уважали... И убивали тоже. Может, лучше равнодушие?

Детская библиотека в Кимовске

К.Серебренников. Боялись художников, робели перед ними, как перед чем-то умонепостигаемым. Опасались, как юродивых, к которым можно или нужно прислушиваться.

Д.Дондурей. С другой стороны, высшая власть понимала, что народный артист в символическом смысле чуть ли не секретарь обкома. Поэтому он жил в том же доме, что и партийная номенклатура, и обладал правом на госдачу. Имел прямое отношение к «статусно-престижному потреблению». Так что значение символического капитала в недавние времена прекрасно считывалось.

К.Серебренников. Это ведь тоже извращение. Художник не может сидеть в президиуме. Он, вообще-то, всегда находится по другую сторону от общепринятого. От общепринятого мнения, например. От власти. Гумилев говорил: «Я заговорщик, пишущий стихи, а не поэт, который принял участие в заговоре». Его взяли и шлепнули. И Мейерхольда тоже. Быть по другую сторону небезопасно.

Д.Дондурей. Не только. Мучили, награждали, уважали, расстреливали. Близкие были отношения. Андропов ходил на спектакли Любимова. Отдельные — разрешенные — зоны вольнодумства поощрялись. До определенного, конечно, предела.

К.Серебренников. Это все примеры безмолвных взглядов власти и культуры друг на друга. Пришли — посмотрели — ушли. Иногда отчитали. Или закрыли. Я считаю сегодня особо важным построить диалог культуры с властью. Принципиальный. С аргументами. С ними — с этой властью, к которой у нас столько вопросов и претензий, — надо тем не менее вести подробную работу. С ними надо договариваться. Их важно заставить себя услышать. А не бесконечно ходить и, пользуясь популярностью в народе или медийной известностью, клянчить деньги. Но для этого люди культуры должны сами понять нужность и важность такого диалога. И самим предложить модель сосу-

ществования. Лизоблюдство, конформизм и продажность приводят к тому, что культура структурно повторяет модели устройства власти и становится вслед за ней олигархической, коррупционной, несвободной. Это ясно. Но и концепция неучастия: «Власть — говно, не буду травмировать свое обоняние» — приводит, как известно, не к сохранению культуры в ее морально-нравственной чистоте, а к параличу, потере преемственности поколений и к полному отключению от жизни. Что же делать?

Д.Дондурей. Вы думаете, возможна бескровная культурная революция, в результате которой разрешенный воздух не будет для художников унизительным? Я не очень в это верю. Только если мы договоримся, что Россия — европейская страна. Тогда и система координат будет соответствующей. Мы сейчас чувствуем, и это очень важно: культура находится в чрезвычайной ситуации — на развилке. Появились новые авторы, режиссеры, не только понимающие необходимость нового содержания, но и транслирующие его. Его бессмысленно называть, как многие, «новой чернухой», гимном депрессии. Это глупость. Или наивность. Эти авторы чувствуют время, его запах, воздух, травмы.

К.Серебренников. Естественно, что внутри прогнившей системы есть основа будущей культуры. Есть, на кого опереться. А также публика, способная и желающая это новое смотреть, осмыслять.

Д.Дондурей. К сожалению, ее мало. Не надо обольщаться. Более того, она почти не воспроизводится. Ее везде мало. Но у нас особенно постарались ее оболванить, растлить.

К.Серебренников. Но все же публика для поискового театра, для авторского кино, для современного искусства есть. Это публика креативная, инициативная, образованная. Не ботва, не болото. Способная мыслить. Это немногочисленная, однако очень важная публика.

Д.Дондурей. Немногочисленная — мягко сказано: всего три-четыре процента. Но из нее возникает элита, а не ньюсмейкеры.

К.Серебренников. Это лучшие проценты.

Д.Дондурей. Но при этом социально-политически — в широком, а не личном смысле — анемичные. Хотя без них никуда.

К.Серебренников. Да. Все говорят: сейчас имеет место быть настоящий кадровый коллапс. Министра толкового не найти, директора театра, продюсера. То есть попросту: люди кончились.

Д.Дондурей. И официальное понятие «патриотизм» многое извращает. У нас понимают его чаще всего примитивно, как гордость за победу в войне. Результат: превращенные войны на поле спортивной борьбы. Миллионы людей болеют за то, чтобы мы выиграли в очередной квазивойне — футбольной, баскетбольной, на «Евровидении». Зрители сегодня, как болельщики, — всего лишь ландскнехты в этих армиях.

К.Серебренников. А это всегда предполагает ситуацию, что вокруг нас враги. Мы же до сих пор говорим: я был за границей... То есть не в Англии, Германии, Японии... А — за границей!

Д.Дондурей. Это следствие феодальных комплексов. Вокруг враги — один, защитим границы — второй, мир делится на «своих» и «чужих» — третий. Старые концепции. Они к возникновению объединенной Европы уже сгнили, израсходовали свои ресурсы.

К.Серебренников. А в нынешнюю эпоху, когда каждая страна ищет свое место в новом, изменившемся мире, когда перед человечеством — а значит, и перед каждым человеком — стоят совсем новые задачи в геополитике, экологии, энергетике, информационном поле, культуре, обращение к заскорузлым схемам кровавого XX века не просто опасно — преступно.

Д.Дондурей. Но есть невероятно важная и действующая с XVIII века идея, которой и советская власть декларативно присягала. Это идея приоритетного значения — для государства, для общества — развития личности. Она почему-то у нас умерла. Вроде бы вместе с эпохой Просвещения. Но без такой концеп-

ции ничего не будет — ни инновационного общества, ни модернизации, ни конкурентоспособности. Останется только эксплуатация одних другими. Не думаю, что это утопическая идея в постутопические времена.

К.Серебренников. Ну... к этой идее многие возвращались, иногда с неблаговидными целями... Большевики, например... Они тоже личность развивали, вернее, «создавали личность нового типа»... Мы не об этом...

Д.Дондурей. Мы — о другом. В первую очередь не надо бояться сложного человека. Его необходимо поливать и выращивать.

К.Серебренников. «Культура — это мышление о человеке».

Д.Дондурей. За последние лет пятнадцать эта установка, традиция, этот посыл были уничтожены.

К.Серебренников. Отсюда постоянные справедливые упреки нашему обществу в антигуманизме.

Д.Дондурей. Вдруг человек куда-то растворился, исчез. Ты же не вообще абстракцию с большой буквы выращиваешь, а конкретно Ивана Палыча Сидорова.

К.Серебренников. Теперь мне очень просто сформулировать то, чем отличается шоу-бизнес от культуры. Шоу-бизнес общается только с массой людей. Ему важно исключительно количество зрителей. «Больше людей — больше денег», — вот и всё. А любой арт-спектакль, арт-фильм, любое художественное произведение всегда обращается к каждому. Персонально.

Д.Дондурей. Необходимо признать, что человек может быть сложный, противоречивый, неодномерный. Как, например, доктор Хаус в знаменитом американском сериале. Я специально привожу пример из массовой продукции. Кажется, что этот сериал сделан для продвинутой публики, и это так. Но он еще рекрутирует множество поклонников среди обычных зрителей. Это и означает выращивание аудитории.

К.Серебренников. Если мы говорим об инновациях, они с неба не прилетят. Инновации — это когда один человек придумал идею.

Д.Дондурей. Потребность в креативных людях, да и просто в думающих, у нас исчезла. Наряду с вездесущей коммерциализацией культуры у такого человека есть еще один сильный противник. Это — телевизор, которому нужен зависимый поставщик рейтингов. Тот, кто всегда живет с включенным телеком, который выполняет неосознаваемую, важную функцию — снабжает миллионы людей превратными моделями жизни, отвлекает их от реальных проблем.

К.Серебренников. Ну да. А с теми, кого мы назвали «креативными» людьми, он что делает? Человек предложил некую новую идею. Что происходит дальше? На него тут же набрасываются агенты ТВ, покупают эту идею на корню. И конвертируют в рейтинг. Телевизор представляет авторам одну-единственную мотивацию общества потребления — «бабло». Мы платим тебе за идею, ты покупаешь на эти деньги ботинки, встаешь в длинный ряд потребительской цепочки... Мне кажется, что существует и другой путь.

Д.Дондурей. Новые ресурсы, безусловно, будут обслуживаться новыми мотивациями, которые связаны не только с развлекательным культурным миром. Новые художники предполагают появление новых посредников, менеджеров, финансистов и, разумеется, зрителей.

К.Серебренников. Таких людей — при доброй воле Системы — вполне можно поддерживать, помогать им... И это не абстрактный романтизм. Идеи имеют огромную цену. И такая работа тоже может стать экономически выгодной...

Д.Дондурей. Довериться не оболваненному человеку и вместе с ним поднять остальные сферы нашей жизни. Мы уже говорили, что в таком системном, структурированном культурном пространстве иначе формируются не только авторы, зрители, но и работодатели, наемные работники. От этого зависит общий уровень конкурентоспособного общества. Спроси любого человека от Рейкьявика до Кейптауна: «Назовите имена русских». Они вспомнят Сталина, Достоевского, Чехова.

К.Серебренников. Да... Они вспомнят тирана и двух великих писателей, относящихся к культуре XIX века. Почему никто не вспомнит ни одно имя великого россиянина из века XX? Почему не вспомнят Мельникова, Эйзенштейна, великого русского ученого Юрия Кнорозова, открывшего миру письменность майя? А Гагарина вспомнят?

Д.Дондурей. Сейчас вряд ли. Можно было в свое время вместе с американским НАСА сделать Гагарина супергероем, брендом мирового класса, что когда-то стоило бы три копейки. Всего-то надо было организовать пару грандиозных выставок о космосе, показать их в Вашингтоне, Пекине, Лондоне... Теперь о ресурсах. Какими они могут быть? Я недавно предложил идею для ЭКСПО в Шанхае 2010 года, но ею, конечно, не воспользуются. Подумал: поскольку Россия — страна настолько семиотически сложная, об этом свидетельствуют многие социокультурные, исторические обстоятельства, то именно их можно представить как свое цивилизационное преимущество. Здесь даже ребенок знает, что говорить надо одно, думать — другое, а делать пятое.

К.Серебренников. Но это сложное семиотическое устройство и формирует сознание художника.

Д.Дондурей. Страна может поставлять на мировой рынок разного рода авторские идеи. Сумасшедшие, асимметричные.

К.Серебренников. Вообще, если задуматься, наша культура — это культура парадокса и боли. И она берет на себя эту мировую миссию. Совершенно отдельную. И очень ценную. Во всяком случае, я так это ощущаю...

Д.Дондурей. Вы про «всемирную отзывчивость», что ли? То, о чем говорил Достоевский, трансформировать в новые гуманитарные технологии. В новое мышление. Почему бы не обратиться, например, к высшим чиновникам с предложением создать у нас мировые школы творческого проектирования? Попросить Анатолия Васильева, предварительно извинившись за все, что с ним произошло, создать здесь, а не в Лионе международную школу режиссуры. Помещение в Москве у него есть, им же с Поповым и спроектированное. Но вы думаете, что какой-нибудь отечественный продюсер, зарабатывающий на культуре, понимает, что открыть европейскую школу режиссерского мастерства в Москве еще и выгодно? Сделать так, чтобы к Васильеву мечтали приехать учиться сюда, а не в Европу.

К.Серебренников. Потеря нашей культурой Анатолия Васильева — это один из многих вопиющих примеров. Необходимо запустить механизм поддержки авторской культуры, что невозможно без проектирования самой культурной политики, которая сегодня фрагментарна и предельно консервативна. Так что имя Россия, в которой мне хочется жить, это — Васильев, Эйзенштейн, Мельников, Кнорозов, даже если Россия этого не знает... Но точно не Сталин, Ленин...

Д.Дондурей. Тем более «Газпром» или «Роснефть».

К.Серебренников. Не этим махать, а показать, что мы великая культурная, креативная страна, которая дала миру не только признанных тиранов, но признанных гениев. Телевидение придумали наши, вертолет, космический корабль, конструктивизм...

Д.Дондурей. Другой пример: Норштейн — лучший аниматор всех времен и народов.

К.Серебренников. Как сделать так, чтобы эта установка не засохла в пределах легенды, а стала воспроизводиться? Как сделать так, чтобы тут появились новые Эйзенштейны и Вавиловы?

Д.Дондурей. К сожалению — хотя в последнее время, я думаю, что это ошибка или стереотип, — здесь ничего нельзя сделать без благоволения высшей власти. Хорошо бы, конечно, и ей понять, что для страны это единственный шанс. Итак: во-первых, без новаторов инновационное общество построить невозможно. Во-вторых, необходимо запустить механизм поддержки авторской культуры. Например, стыдно, что в Москве нет сети арт-кинотеатров. Нет про-

ектирования самой культурной политики. Она фрагментарна и предельно консервативна.

К.Серебренников. Для создания подобной системы нужны огромные деньги.

Д.Дондурей. Совсем нет, только специальные программы. В Европе четыре тысячи подобных кинозалов так и существуют. Доплачивают по таким программам владельцам за четверть мест, если кинотеатр показывает фильмы Ханеке или Джармуша.

Забор завода ЛиАЗ в Московской области

К.Серебренников. Сейчас это важно. Это и есть дотирование инновационной культуры. Вы говорите о запуске механизмов замещения сегодняшних рыночных механизмов. Та идея, которая может быть, спустя годы, будет продана за миллионы, сегодня еще не имеет цены. Пока она никому не нужна, поскольку ее перспективы еще неизвестны. Но разглядеть и поддержать ее необходимо.

Д.Дондурей. Поддержка нужна не только художникам, но и потенциальной публике, способной потом своим поведением, купленными билетами, этих художников кормить. Чтобы люди знали: да, вот в Москве есть 25 кинозало в из 250, где показывают фильмы для тех, кто еще не разучился думать.

К.Серебренников. Даже если сегодня их смотрят мало людей, завтра будет значительно больше. В России сейчас условно сто оркестров, в Америке их две тысячи. Но даже если эти сто оркестров двадцать процентов своего репертуара будут составлять из музыки современных российских композиторов, которым заказывают произведения, и это дотируется, на это даются гранты, то в конце концов ситуация с культурой поменяется, и, поверьте, самолеты будут меньше падать, и воровства поубавится. А эти композиторы есть, они очень талантливы — Леша Сюмак, Борис Филановский, Сергей Невский, Саша Маноцков, Митя Курляндский... и это далеко не полный список... Только многие из них живут в Германии, в Голландии — там заказы, работа, успех, — остальные прозябают здесь... Фестивали современной русской музыки устраивают за границей... Дожили! Современную академическую русскую музыку нельзя услышать в России! То же самое, как известно, в кино...

Д.Дондурей. К сожалению, те, кто принимает решения, не верят, что умножение количества не только сложных, но и ответственных людей в обществе автоматически решит множество проблем нашей жизни. От беспрецедентной коррупции до варварского мусора на улицах, от необъяснимой в современной

Европе мужской смертности до желания открывать малые предприятия. Сложный человек всегда предпочтет коды культуры, о которой мы тут говорим.

К.Серебренников. Он не пойдет громить магазины после футбольного матча, не отрежет таджику голову, не пойдет «Русским маршем». Он не вступит в «Наши» и не будет преследовать писателей за их книги, художников за их работы. Не подпишет лизоблюдское письмо с одобрением репрессий и судебных преследований. Он многое чего не сделает. Сложным человеком очень сложно манипулировать. Поэтому, конечно, он большая проблема для любой власти.

Д.Дондурей. Подводим итоги: продвинутые зрители, современная, помогающая осмыслить нынешние вызовы культура, специальная культурная политика, нацеленная на инновационные сферы...

К.Серебренников. Грубо говоря, надо перейти из технологии сбережения к философии развития. У нас культура состоит из двух пунктов: сохранить старое и сделать что-то новое. С первым мы еще более или менее справляемся, сохраняем. Но объявите открыто — двадцать процентов бюджета направлять на создание и демонстрацию нового. Это не значит, что новое надо насаждать, как Петр картошку. Но если театр, или оркестр, или музей получают господдержку, то, помимо всех остальных обязательств, они должны озаботиться созданием пространства роста, эксперимента, привлечением новых авторов.

Д.Дондурей. А «мы» — государство, специальные фонды — вам за «программу развития» доплатим. Поначалу будет пустой зал, но двадцать процентов заранее оплаченных билетов — плохо ли.

К.Серебренников. Это и есть работа на развитие человека, на движение вперед. Та культура, которая у нас сейчас существует, вообще не предполагает развития. В ней не заложена эта технология. Безусловно, есть опасность, что власть, дотируя, гарантируя, станет заказывать только ту музыку, которую хочет слышать, только те пьесы, которые обслуживают идеи «текущего момента», только те фильмы, которые безопасны для власти. Не «Груз 200», а сериал «Участок». Необходимость блокировать эти драконовские меры тоже должна быть заложена законодательно. На территории искусства нет цензуры, тут возможно все. Это все обязаны знать. Это должно войти в общественный договор. Перефразируя известную цитату: «Я могу ненавидеть ваши идеи, но, если они высказаны на территории искусства, я отдам свою жизнь, чтобы вы могли их свободно высказать».

Д.Дондурей. Я бы без такого пафоса просто сказал: очень важно, чтобы инвесторам была выгодна поддержка современной авторской культуры. По крайней мере, престижна.

И еще. Надо пересмотреть принципы художественного образования. Наши художественные школы должны существовать в мировом контексте. И обучать необходимо точно так же и тому же. Приглашать иностранных художников для проведения мастер-классов, для дискуссий со студентами. Главное — принести сюда современное художественное мышление. Чтобы хотя бы уровень нынешнего немецкого драматического театра был осознан.

К.Серебренников. Значение-то его понятно, только воспроизвести нечто подобное по уровню у нас, к сожалению, невозможно. Мне кажется, должны уйти в небытие пожизненные синекуры. Ни при каких обстоятельствах человек не может находиться на руководящих должностях в государственных культурных институтах дольше, чем два срока. Как в Европе. Десять лет. И всё. Дальше он переходит в другое место: в другой театр, в другой оркестр. Нельзя за государственный счет быть пожизненным главредом, главрежем, главкем-то. Авторские институции — другое дело. Театр Фоменко, киностудия Германа, оркестр Спивакова, балет Эйфмана должны быть столько, сколько захочется их создателям, сколько они смогут работать.

Д.Дондурей. У нас точно есть — хотя их не так много для большой страны — реально действующие, жизнеспособные очаги культуры. Где-то это местный маленький театр, где-то частный музей или библиотека.

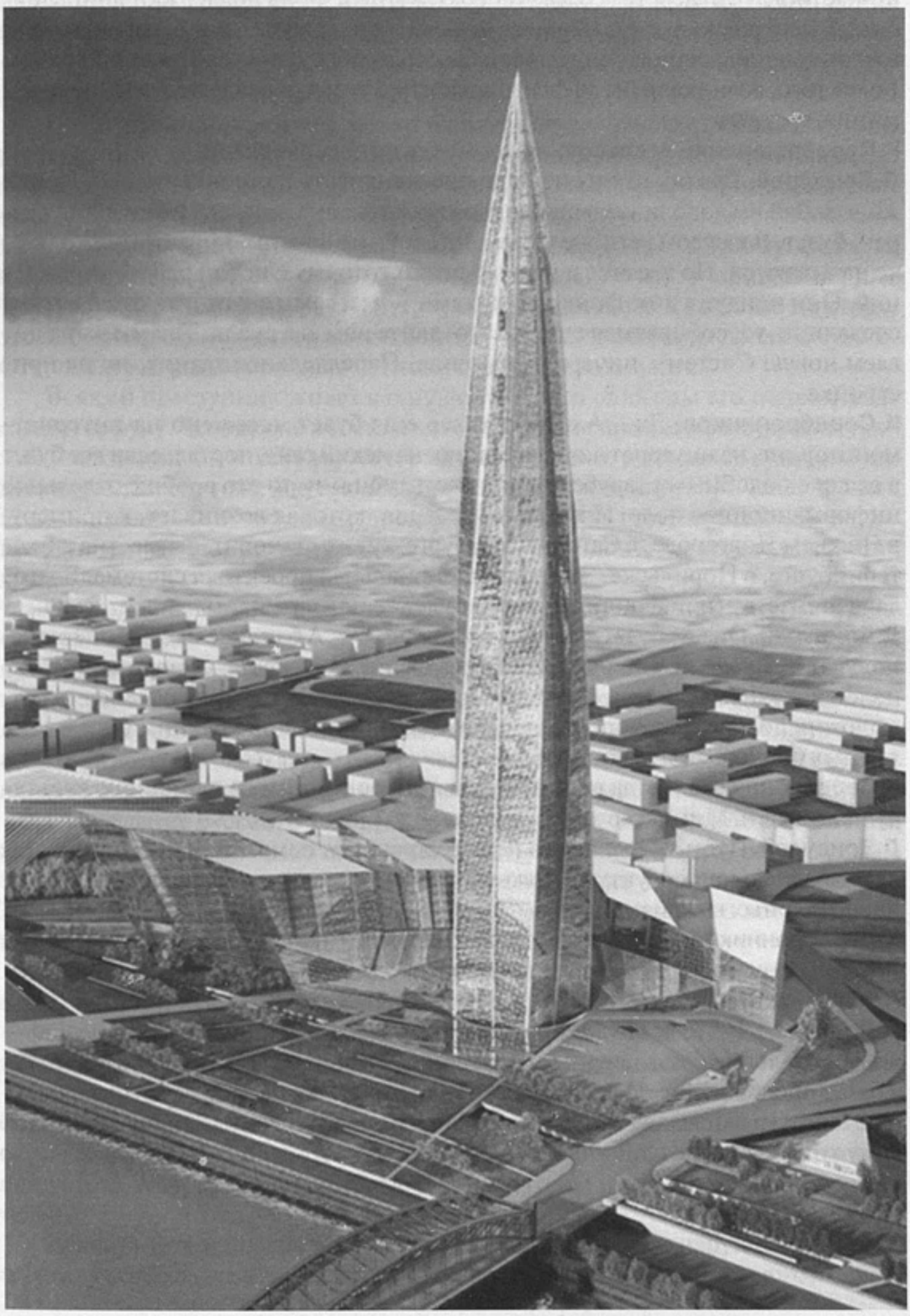
К.Серебренников. Галерея современного искусства. Центр дизайна. Фестиваль.

Д.Дондурей. Есть отличный Центр в Нижнем Новгороде, замечательная структура «ПРО АРТЕ» в Санкт-Петербурге. А вот программу «ПроArt» на канале «Культура» закрыли, хотя она вполне увлекательно рассказывала о современном искусстве.

К.Серебренников. Грубо говоря, необходимо создать карту российских культурных инициатив.

Д.Дондурей. Всех успешно функционирующих культурных структур России, инновационных или почти инновационных. В восьмидесяти пяти регионах.

К.Серебренников. И название хорошее: центры инновационной культуры. Аббревиатура получается ЦИК, похоже на что-то большевистское. Одних людей



Макет комплекса «Охта-центр» в Санкт-Петербурге

это может испугать, но других — бюрократию, например! — убедит в серьезности намерений!

Д.Дондурей. Где-то — музей пожарной каланчи, где-то маленький фестиваль. Если честно описывать эту систему, ее правильно промониторить и помогать членам этого неформального сообщества в первую очередь, они станут крепкими, а к ним потянутся и другие.

К.Серебренников. Приоритеты должны быть и здесь. Помогать больше следует, на мой взгляд, не тому театру, где за большие деньги показывают сериальных артистов в бульварных коммерческих пьесах — они и так прекрасно себя чувствуют, а тому, который экспериментирует, ставит новые пьесы, дает работу молодым режиссерам. Тому оркестру, который не Вивальди только играет, а еще и в Невском и Курляндском пытается разобраться.

Д.Дондурей. Целесообразно было бы на базе так называемого государственно-частного партнерства создать внебюджетный Фонд поддержки инновационных центров культуры. Ориентируясь на его гранты, они бы действовали в разных направлениях, описывали бы свою работу, постоянно развивались. Более того, возникали бы эффективные структуры, параллельные нынешним министерствам.

К.Серебренников. Агентства, которые бы их обеспечивали.

Д.Дондурей. Важно, что их не надо проектировать и строить заново. Найди живых. Дай им дополнительные возможности, новые ресурсы, и результат, уверен, будет. В каждом регионе уже есть подобные центры. Может, только иначе называются. Но это еще и несколько сот готовых к новой работе учреждений. Они придут в этот фонд за грантами — тем самым и отчитаются: вот мы сделали то-то, собираемся сделать это, дайте нам два рубля. Так мы выращиваем новую Систему, ничего не отменяя. Параллельное здание, но не пристройка.

К.Серебренников. Да... А если это все еще будет посажено на интернет-мониторинг, на интернет-конференцию, на некий сайт, портал, если все будет в связи с подобными зарубежными институциями, то это вообще отдельное информационное поле. И какая-то история, которая возникает, к примеру, в Нижнем Новгороде, в Санкт-Петербурге, тут же становится известна в Екатеринбурге, в Норильске. Это общенациональная проектная система. Благодаря агентству (или фонду), которое будет ее поддерживать.

Д.Дондурей. Она не будет стоить огромных денег. А банки, с ней работающие, получат имиджевые дивиденды. Пресса начнет обсуждать. Суперпиар. Предположим: «Деятельность Агентства инновационных центров обеспечивают, выложив по двадцать копеек, семь крупнейших банков России». Они в день личных бонусов получают больше.

К.Серебренников. Тогда не надо ненавистную многим современную культуру навязывать Министерству культуры.

Д.Дондурей. Пусть сохраняют, а не перестраивают памятники культуры. А наша параллельная структура может стать в дальнейшем заказчиком других плодотворных начинаний.

К.Серебренников. А именно: молодежная политика, имиджевый ребрендинг России, международное сотрудничество, образовательные программы... Много чего можно придумать.

Д.Дондурей. И это все будет противостоять завершающемуся десятилетию — эпохе тотального развлечения. Это и есть креативная политика. Интеллектуальное продвижение. И все это обеспечит тот самый неодномерный человек, о котором мы вначале говорили: осталось только перестать его бояться и потому унижать.

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

Нам разрешен гур-гур

1

Интеллигенция частично отчуждена от власти, частично обслуживает власть. Но и те, кто вытеснен в маргиналии, и те, кто проституирован, несомненно, перестали быть субъектом истории. Сегодня можно не голосовать, не ходить на митинги, закрывать глаза на военные авантюры, убийства правозащитников, вообще не думать о политике — и при этом считать себя порядочным человеком. Этика русского интеллигента деградирует так стремительно, что эстетика за ней не поспевает.

Все это закономерный результат бюрократической контрреволюции, или реставрации Совка, или приватизации государства. Называть это сползание в архаику можно по-разному, окончательный смысл происходящего все равно ускользает — и от общества, и от самой номенклатуры. Но актуальных сюжетов, обостряющих зрение и рефлексию, мало не только поэтому. Вслед за негласной цензурой включилась программа адаптации — привычная для homo soveticus самоцензура. Изнутри, субъективно, это не похоже на страх, это якобы здравый смысл, а на самом деле — психопатия, притупление чувств. Откровенный разговор в таких условиях вряд ли возможен.

Всякий преступник живет с ощущением, что однажды его непременно схватят за руку. Человек не в состоянии сеять зло, не предвкушая будущий урожай наказаний. Он может эту мечту загнать глубоко, вытеснить куда-нибудь в ночь, но там его тоже ждут кошмары. Видимо, ожидание кары (или прощения) — главный (а может быть, единственный) экзистенциальный мотив преступлений. Сталин-семинарист — это не парадокс, а материал для психоанализа.

Обстоятельства, в которых ты оказался, могут преподать отличный урок, но это не значит, что понять и выучить его получится с первого раза. Человеку нужна повторяемость ситуаций, тогда, возможно, он согласится с тем, что это непреложный закон... Сколько раз в нашей истории элита вела себя подло, безответственно по отношению к людям: и дворяне тут отличились, и коммунисты, и младо (туды их в качель) реформаторы. Итог всякий раз был плачевным. И что? Кто-то скажет, что русские поумнели?

Отчуждение русского человека от государства — вот подлинная причина коррупции. Столетиями хозяева жизни лепили себе на потребу бесправного, послушного раба: сначала из крестьянина, потом из советского недотепы. Холоп всегда остается патриотом своего кармана — дальше его воображение не летит, дальше раскинулись барские поля.

Они (элита, надменная каста) считают, что им море по колено. Но забывают, что сами давно стоят на голове.

Сильная Рука — персонифицирован, народ вздохнул с облегчением. Когда же наконец появится в нашем отечестве Сильная Голова?

Отказываясь от христианской этики, русский человек уверен, что бросает вызов богам. Жажда чуда в нем сильнее здравого смысла. Пусть это будет окрик или жест карающей «сильной руки» — что угодно, только не молчание, не пустота. Мы, как дети, которые шкодят, чтобы испытать терпение родителей.

Власть — это иллюзия управления сновидением. При нарушении диалога между обществом и правителем возникает ситуация «разведенного моста».

Причем этот мост разводится не только политически и социально — это как бы разрыв внутри полушарий головного мозга.

В итоге имеем то, что имеем, — социальную шизофрению.

У русского человека эстетическое чувство неизменно берет верх над здравым смыслом. Пирамида гармонична, она не плод фантазии авангардистов и революционеров, в ней воплощен древний космический принцип. «Демократия в аду — на небесах иерархия», — любит повторять патриарх Кирилл. Но, к сожалению, есть один нюанс: пирамида — это гробница, памятник. Эта штука при свете дня не работает — только во сне.

Пугает неадекватность интеллигенции. Когда в стране убивают инородцев, детей, мальчиков, девочек — только за то, что они другие, не такие, как мы, — это признак дальнейшей деградации этноса, признак того, что энергия самоубийства, вышедшая наружу в прошлом веке, еще далеко не исчерпана. При чем здесь интеллигенция? А чиновники, политики, продюсеры на радио и ТВ — они кто? Кто должен день и ночь просвещать, объяснять, учить толерантности? Простой факт, его хорошо бы обдумать каждому патриоту: если мы не будем принимать по миллиону мигрантов в год, то к 2050 году нас останется 50 миллионов. Россия еще может стать плавильным котлом человечества, каким стала Америка. И тогда культура восточных славян не только сама спасется, но и многих спасет.

Нет у нас за душой ничего, кроме нашего языка, нашей культуры, — все остальное позор и недоразумение.

Когда мы скорбно фиксируем отсутствие в обществе диалога — власти с экспертами, власти с оппозицией, бизнеса с интеллигенцией, — это все не интеллектуальная проблематика, но ценностная. Люди, которые работают в правительстве, в ФСБ, в гуманитарной сфере, в сфере науки, — этически друг с другом несовместимы. Начальник в России проходит такой извилистый путь, столько раз продает и предает — себя, свои идеалы, друзей, истину, — что в итоге просто *вынужден* подписать контракт с Мефистофелем.

Какое слово всегда стоит рядом со словом «творчество»? Свобода. Трудно представить себе большого поэта, который ограничен внутренним цензором, социальными или корпоративными ритуалами.

Политик — предельно несвободный человек. Поэтому эти ребята в быту — всегда анархисты, беспредельщики и хулиганы. Отрываясь на пьянках-гулянках, они компенсируют дефицит внутренней воли: и свободы, и воли как силы действовать. Человек, живущий в мире с собой, не нуждается в эмоциональных эксцессах. Свободный художник не станет доказывать каждому: «Видите, как я свободен?» «Правда сделает вас свободными», — так сказал Иисус. А ложь, даже та, что якобы опирается на здравый смысл, превращает человека в раба.

Когда политик ведет себя жестоко по отношению к людям, к своей стране, в этом проявляется его несвобода. Если кто-то спешит расписаться в истории кровью, доказывая свое величие и власть над миром, — значит, нет у него ни того, ни другого.

Самоизоляция тирана от подданных неизбежно ведет страну к катастрофе. Игра теней в его сознании — результат сенсорной депривации, когда отлученный от внешних сигналов мозг становится источником перманентного бреда: имперского или утопического, разница невелика. Только колоссальный стресс, кровавая баня заставляют тирана проснуться и на время вернуть себе ускользающее чувство реальности. Они развязывают войны, чтобы подтвердить собственное бытие.

Что, если это не сказка и в горах Кавказа действительно обитает печальный демон, дух изгнанья, провокатор и искуситель России, которая десять веков пытается (тщетно) стать православной страной?

Власть так усердно дезинформирует всех (не исключая себя), так тщательно отмораживает мозг и без того контуженному населению, что невольно начинаешь подозревать начальников в субъективном идеализме. Сами того не желая, они признают: вся реальность рождается из головы, из летучих

мыслей и пустых фантазий. Стало быть, не могут они не знать и того, что лживая их «империя», которой они по-собачьи служат, обречена сгинуть, как дурной сон, в одночасье.

Искусство меняет человека только на и во время контакта с ним. Поэтому культура должна обступать нас повсеместно и плотно, как вода внутри материнской утробы.

«Король Лир», режиссер Владимир Мирзоев. Театр имени Евгения Вахтангова

«Князь мира сего» — он же «царь природы» — это ведь каждый из нас, гордый и жестоковыйный сапиенс, одолевающий с помощью культуры и языка свой звериный soft.

Одно из центральных положений квантовой физики — вариативность свойств и состояний микрочастиц. При этом пока неясно, как этот принцип работает в макромире. Имеется даже математически подтвержденная гипотеза мультиверса — параллельного существования бесчисленных вселенных... Но я не про физику — я про жизнь. Титанические усилия Кремля направлены на то, чтобы уничтожить «лишние» (как им кажется) варианты: в политике, в экономике, в образовании. И вот ведь какой парадокс: каждый виток тупого насилия над историей делает будущее страны все менее предсказуемым.

Атеизм оказывает на сознание блокирующий эффект, это программа-ограничитель, отключающая важнейшие участки головного мозга... Самое забавное, что прагматики примерно то же самое думают и говорят о верующих. Может быть, дело в том, чтобы эти два принципа, два способа видеть и описывать мир сочетались, дополняя друг друга? Ведь мы как-никак существуем в двух режимах: сна и бодрствования.

Когда человек пьет, его тень помалкивает. Наши люди боятся действовать как разрушители архаичной системы, насквозь феодальной, исторически бесперспективной, но родной, привычной, доставшейся в наследство от прадедушек, — поэтому они разрушают себя. Это своего рода харакири, растянутое во времени. Хотя представления о чести у нас не самурайские, но совесть-то живая. Сделайте русского человека свободным творцом своей истории, своей собственной личной судьбы, и он перестанет пить в следующий понедельник.

В фантастическом романе Александра Беляева «Голова профессора Доуэля» прекрасная, умная голова по воле коварного злодея живет отдельно от тела. Наше положение все больше напоминает этот сюжет. Мозг нации отделили от политики, от телевидения, от принятия важнейших экономических

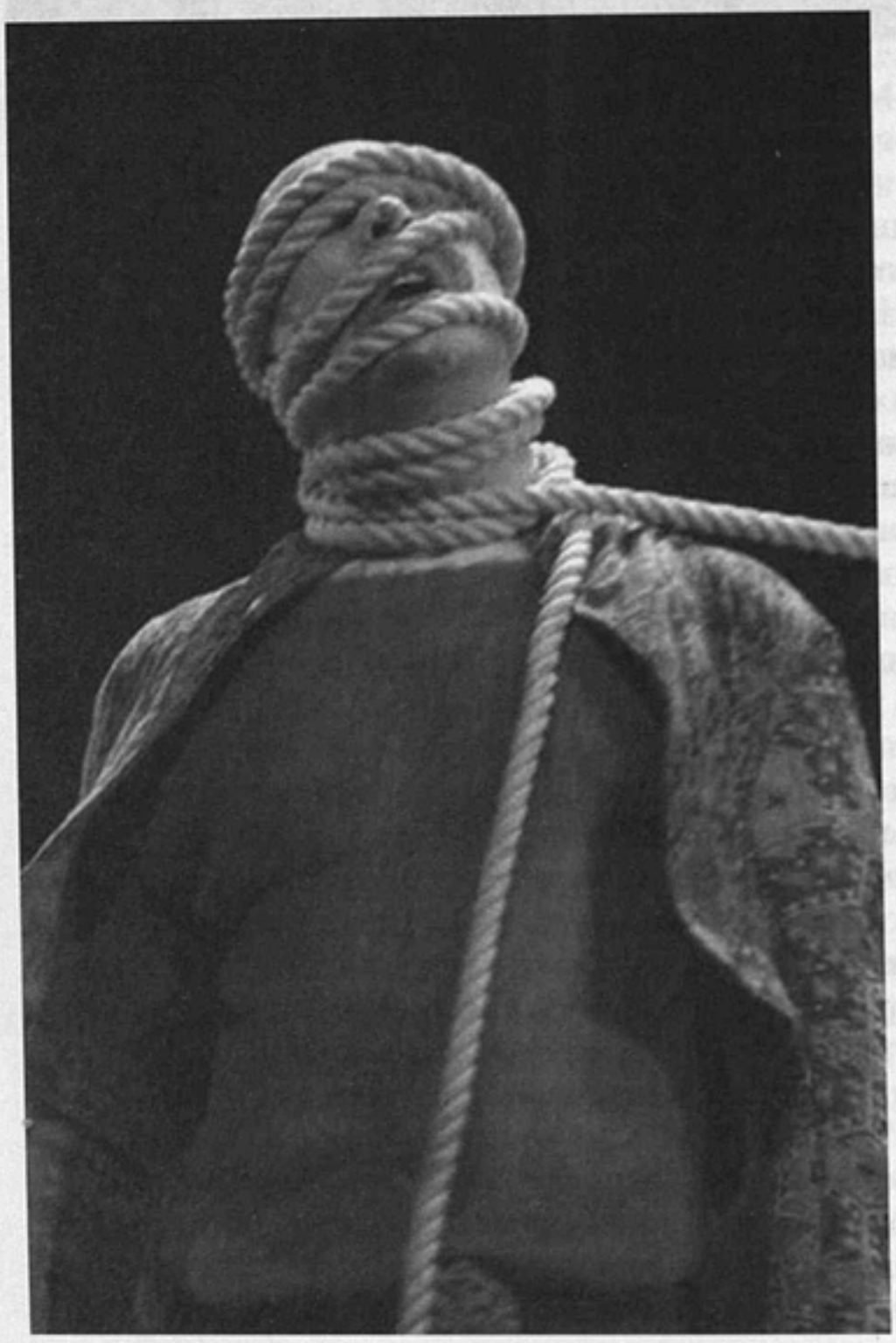
решений. Даже парламент у нас «не место для дискуссий», а закрытый клуб, где номенклатурные хряки нагуливают бока.

Пушкин считал, что правительство у нас единственный европеец. Сталинизм исправил это недоразумение — эмансипировал власть от культуры, совершив попятное движение в архаику. С тех пор культура в России европейская, а власть азиатская, вернее, ордынская. Так или иначе противостояние с короткими передышками продолжается лет пятьсот. И хотя потери всегда с одной стороны — поэты, режиссеры, драматурги, журналисты, — во времени сохраняется только культура, сотворенная жертвами. Ордынцы же неизменно отрекаются от своих предшественников, вычеркивая их имена из летописей. И в каждом поколении русские мальчики принимают трагическое решение: выживать, как Иуда, до первой осины, или скармливать себя демонам государства.

Западная цивилизация вот-вот совершит скачок, после которого Россия отстанет от Америки и Европы уже навсегда. И дело не только в высоких технологиях — рано или поздно они станут общим достоянием (если, конечно, кремлевские мудрецы не закроют страну на амбарный замок). Дело в неадекватном понимании буквально всего: от смысла пьесы до своей роли в ней... Не творить историю, но паразитировать на мифах, называя этот процесс высоким словом «традиция». Доверять только членам «семьи», любить только самых близких, с порога отвергая чужое и непонятное. Купаться в роскоши, презирая кормящий тебя безропотный плебс. Водить хороводы с бесами прошлого. Этот родоплеменной заповедник обречен сгнить на корню.

Вот ведь незадача: пока мы (бывший советский плебс) по капле выдавливаем из себя раба, начальники в хамской форме отказываются выдавливать из себя барина.

Бежавшие от большевиков русские эмигранты, вплоть до второй мировой не распаковывали свои чемоданы — все были абсолютно уверены, что советская власть вот-вот лопнет, как бесовский мыльный пузырь. По-человечески это очень понятно — ведь не могут абсурд, наваждение длиться вечно. Однако жизни эмигрантов не хватило, чтобы увидеть, как полетели клочки по закоулочкам. Страшно думать, что и мы зря надеемся на скорое избавление от кошмара. Что, если переход из ядерной Орды в свободную



«Дон Жуан и Сганарель», режиссер Владимир Мирзоев. Театр имени Евгения Вахтангова

Европу займет еще лет пятьдесят? Что тогда остается? Научиться врать, не краснея? Смириться? Адаптироваться? Зарыться с головой в прах мучеников ГУЛАГа?

2

Репертуарный театр — наше национальное достояние. Пафос этого утверждения находится в таком же противоречии с практикой, как и прочие максимы эпохи саморазрушения. Нищенская зарплата превращает актера в люмпена, он теряет уважение к себе, пьет, презирает работу. Двадцать лет имитационной демократии не прошли даром, люди сегодня не так прекраснодушны, они всё видят и всё понимают: как алчно кормится за их счет дирекция, как цинично, ежемесячными конвертами, обеспечивается молчание народных артистов. Они не сомневаются, что коррупция тотальна и немалая часть черного нала идет по пищеводу прожорливой вертикали наверх.

Реформировать театр без кардинальных перемен во всей системе невозможно. В 90-х у меня была иллюзия, что театры окажутся островами гуманитарной культуры в океане эстетического и нравственного хаоса. Но этого не произошло — бюрократия привнесла в этот сюжет свой частный интерес, который, как в прошлом и в позапрошлом веке, противоречит общему благу.

Парадокс: директору театра сегодня категорически невыгодны хорошие спектакли. Шедевр, бывает, не сходит со сцены годами, даже десятилетиями. А ведь откаты бедняга бюрократ получает не каждый божий день — только при подготовке очередной премьеры. Значит, нужно поставить на поток производство однодневок. Бездарные поделки не застревают в репертуаре, декорации не занимают драгоценные квадратные метры. Работа кипит.

Думаю, прирожденные альтруисты искусством театра не интересуются вовсе. Личное самоутверждение, тщеславие, желание комплиментов — с этого, собственно, начинается творчество. Другое дело, что приходит потом. Ведь именно пещерный эгоизм изживается в коллективной работе.

Только от режиссера зависит, станет актер его соавтором или будет послушным и мягким, как пластилин: не холодным и не горячим — теплым, как температура хозяйских пальцев. Авторитет упивается своим исключительным статусом, создает атмосферу, пропитанную высокомерием, духом насилия. Воля исполнителей подавлена, воображение благоразумно дремлет. Слепленные в этих условиях спектакли мертвы уже в день премьеры... Как это похоже на нашу «суверенную демократию». Неверие в талант народа, жажда контроля — над каждым вздохом, каждым движением души (не говоря о движении денег), и — как результат — мертвечина, рабское безразличие общества к собственной истории, хоть вверх иди по течению, хоть вниз... Нам отведена роль статистов, создающих безмолвный фон, в крайнем случае, нам разрешен гур-гур. Знаете, как делается на сцене гур-гур — нечленораздельный ропот толпы? Актеры произносят одновременно одну единственную фразу: «Что говорить, когда нечего говорить? Что говорить, когда нечего говорить?» — и так до бесконечности.

Те культуры, которые выбирают путь упрощения, неизбежно проигрывают и погибают.

Сам себе твержу: «Ты инфантилен, срочно взрослей, времени осталось немного». Но, если подумать, это ведь общая наша беда. Желание «сильной руки» — сакральной отцовской фигуры — отсюда. Пассивность, лень, клептомания тоже. Помню сладкое чувство, когда шаришь по родительским шубам, замирая в предвкушении новой порции «серебра». И потом: посвятить целую жизнь играм на сцене и перед камерой и не остаться дитятей — разве это возможно? Когда наш брат комедиант важничает, надувает щеки, корчит из себя депутата и гражданина, не верьте ему — в душе он пацан.

Как и большинство моих сверстников, я рос без отца, поэтому нонконформизм — мое естественное состояние. Я нежно люблю родину-мать и впол-

не искренне считаю патриархальное государство навязчивым, вредным фантомом. Чем-то вроде неумного отчима.

В юности желание разрушать мощнее созидательных импульсов, а моя юность пришлась на период советского декаданса, когда и речи не могло быть о сотрудничестве с косной маразматической властью кремлевских старцев. Деконструкция стала для нас отчасти художественным манифестом, отчасти образом жизни. Эту прелесть долго пришлось изживать, но, похоже, осадок останется навсегда.

Режиссер — конечно, вуайер, а не нарцисс. Мы создаем квантовые проекции самих себя на жизни других людей — на мужчин и на женщин. А также на мебель, аксессуары, фрагменты пейзажа, луну. Это, нужно признать, особый род эгоизма: быть жемчужиной, преподнесенной Гертруде в вине.

Актеры у нас давно на положении крепостных. В нравственном смысле, конечно. Вообще репертуарный театр — это затерянный мир. Он буквально кишит атавизмами и рудиментами предыдущих эпох...

Лето 2003 года. Нескольких молодых актрис пригласили в труппу театра. Они только что с институтской скамьи — талантливые, неглупые. Подходит ко мне актриса и, мило смущаясь, спрашивает, не стану ли я возражать, если она переменит фамилию. «Хотите взять псевдоним?» — интересуюсь в ответ. «Нет-нет, я замуж выхожу. Вы не будете против?» Удивляюсь: «Что за странный вопрос?» Потом подходит другая актриса. «Владимир Владимирович, мне нужно сказать вам одну вещь... Я собираюсь замуж...» — «Очень рад за вас, поздравляю». — «Вы не возражаете?» ...То есть актерский показ по умолчанию был невольничьим рынком, а режиссер, выбиравший этих молодых женщин из сотен других претенденток — крепостником-помещиком. Значит, теперь я волен употребить их по назначению — что бы под этим ни подразумевалось: пение фольклора или барская койка...

«Мой любимый день — понедельник. Ненавижу этих (*брезгливая мина*) актеров», — делится директор театра... Состояние это привычно, как весенняя депрессия. И беспросветно, как советская власть. Свобода выбора — только для тех, кто преуспел в кино. Экономическая независимость от ворначальника, поклонники с цветами, право отказа от идиотской роли — это возможно только вопреки системе, созданной нашими предками. Стоит задуматься о тирании традиций.

3

Единственная стратегия, возможная сегодня, — создавать свою собственную, альтернативную реальность. Разумеется, никто не построит для меня театр и не будет его финансировать на моих условиях.

Вписаться в систему кормлений и привилегий я не могу — это не соответствует моим представлениям о приличиях. Сотрудничать с вороватыми директорами, закрывая глаза на коррупцию и «честно делая свое дело», — тоже позиция уязвимая. Пока мы соглашаемся с их подлостью, они будут сидеть у нас на шее да языком цокать... Остается одно — заниматься виртуальным театром, писать пьесы.

Может быть, лет этак через тридцать шикарные дома, автомобили, яхты, девочки по вызову вообще утратят свою привлекательность. Все это можно будет получить в виртуале по вполне демократическим ценам. То-то занервничают наследники миллиардных состояний, ради которых их номенклатурные отцы продавали душу дьяволу.

Мне нравится идея интеллектуального казачества. Земли у нас много, население вымирает — в трех часах езды от столицы уже окололунная пустота. Поселиться бы там, на «слободе», построить университет, театр, лицей. Скажете, очередной Город Солнца? Разумеется. Но ведь в России только так нормальные люди и выживали — спасаясь бегством от беспредела и алчности «слуг государевых».

И власть думала в том же направлении: мысль летела стрелой — от опричнины до ГУЛАГа.

И продолжает думать. Бюрократия, не покладая рук, создает для себя автономную среду: клубные дома, коттеджные поселки за шестиметровыми заборами, спецшколы, обучение в которых стоит дороже, чем в американских университетах, а в классах сидят по два-три чада. Убеждать партноменклатуру отказаться от своих привычек и привилегий — гиблое дело. Нужно брать на вооружение их тактику.

Правда, у надменной касты финансовый рессурс неисчерпаем — налоги плюс природная рента, а у интеллигенции выбор — или лапу сосать, или хозяйский сапог.

Говорят, общество у нас атомизировано. Это так и не так. Гораздо существеннее, что оно хаотично. У нас ведь все перемешано, все лежит в одной куче: честь и бесчестье, подлость и доблесть. И все друг другу вежливо улыбаются и руки пожимают как ни в чем не бывало. Как отделить плевела от зерен? Вот в чем вопрос.

Когда общаешься с чиновниками-коррупционерами, они, как правило, производят приятное впечатление. Живые, вменяемые мужчины и женщины. Не монстры, не маньяки-психопаты. Значит, все дело в системе. Она патологична, а не элита и, тем более, не народ.

Как изменить Русскую Систему? Все слова вроде бы сказаны. Нужна конкурентная среда — и в экономике, и в политике. Следует убрать все препятствия, созданные за последние годы на пути малого и среднего бизнеса, раскрепостить личную инициативу. Независимый суд. Полноценный парламент. Свободные СМИ. Электронный билет... И всем понятно, что система не реформируема. До тех пор, пока существует заинтересованная в сохранении статус кво элита.

Что же — опять чистки, всех под нож, в лагеря? Нация не выдержит очередного геноцида — наша цивилизация просто исчезнет с лица земли... Значит, вопрос нужно ставить иначе: как заинтересовать правящую элиту в общественном благе? Чтобы выгодно им, собакам, было наше процветание.

Для этого требуется метафизическая машина, которую согласится построить Кремль. С нашей помощью, конечно. (Ведь царь-то, кажется, с нами заодно — против бояр.) «Партия честных людей» невозможна по понятным причинам: политика — это табу, конкуренция — ужас, который всегда с ними (с элитами). Нефтяные и газовые скважины после истории с Ходорковским тоже вряд ли окажутся в руках интеллектуалов. По этой же причине невозможна Сибирская Республика с широкой автономией. Вариантов остается немного...

Например, Русский Голливуд. Бизнес этот пока что очень специфический, нервный, для работников спецслужб не самый привлекательный. А метафизическая машина может получиться очень даже серьезная; сотни тысяч рабочих мест для всевозможных писателей, актеров, художников, не говорю о разнорабочих. Живут они компактно, играют по своим правилам в свои полудетские игры. А взрослый мир серьезных людей смотрит на них умиленно и свысока, с отеческой улыбкой: артисты, мля, что с них взять. Правда, есть отдельные нюансы: никакой цензуры, никаких государственных чиновников, никаких откатов. Территория, свободная от Системы. Номенклатура пусть срывает цветы удовольствия в зрительном зале. В этом, собственно, и есть их выгода — сугубо эмоциональная. Но кто сказал, что эмоции — это пустое? Мир зиждется на эмоциях, а потом уже на черепахах. Не исключено, что через пару-тройку поколений менталитет начальников сам собой как-нибудь изменится. Все-таки мягкая сила лучше, чем партийные чистки или, тем более, оранжевая революция с последующим демонтажем.

АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ

Идеи витают в воздухе

Все, что происходит в последние годы в нашем кино, конечно, во многих отношениях отражает реальность и смятение в умах людей. Нас кидает из крайности в крайность. То, что мы видим на экранах — продукты нашей киноиндустрии, — попытки нащупать ориентиры. Кто-то действительно создает новые образы, новый киноязык, а кто-то просто хочет заработать деньги и обрести быструю славу. Все это можно охарактеризовать как разброд и шатание — каждый ищет свой путь. Это касается и режиссеров, и продюсеров, и актеров. Происходит лишь слабое движение — просто какие-то малозаметные колебания на поверхности, вызванные попытками каждого создать тем или иным способом свою частную территорию. Но, к сожалению, нет консолидации. И нельзя вести сейчас речь о «новой волне» российского кино, потому что нет общих характеристик и признаков, ей присущих.

Даже в рядах, казалось бы, единомышленников, существуют противоречия, совершенно разные векторы, которые очень тяжело объединить в цельное течение хотя бы по формальным признакам. И возраст — ненадежный критерий: молодыми у нас называют как двадцатилетних, так и тридцатипятисорокалетних. Сегодня явно ощущается какое-то броуновское движение, нет явного направления, нет и прорывов. А те идейные и эстетические образцы, которые нам пытаются предложить сверху под видом «прорывов», практически все мертворожденные.

Индустрия

Можно сказать, что мир сейчас в каком-то смысле действительно заснул, все обратились внутрь себя — и в потребительском смысле, и в экзистенциальном. Ощущение, словно всех затягивает в вязкую тину. В бизнесе это, пожалуй, ощущается меньше. Могу судить по себе: я уже давно работаю в сфере производства телевизионной рекламы, и в кино пришел именно с телевидения. 1990-е, и правда, были самым оживленным периодом, хотя в 2000-е появилась долгожданная, хоть и кажущаяся, стабильность. Она и привела к появлению такого, на мой взгляд, странного феномена, как «российская киноиндустрия». Если говорить объективно, то сформировалась она на уровне частной инициативы, фактически без участия государства. Сегодня можно с уверенностью сказать, что в России существует индустрия кинопоказа, то есть возможность показывать широкой аудитории большое количество фильмов. Другой вопрос, сколько зрителей действительно смотрят кино в кинотеатрах. Так или иначе сформировалась индустрия кинодистрибьюции, хотя и здесь есть оговорки: развивается она очень неравномерно, есть недостатки, часто возникает вопрос, насколько она адекватна ситуации в мировом кино. Зародилось кинопроизводство — большое количество компаний готово предоставлять очень качественные услуги, сопоставимые по уровню с европейскими и даже мировыми.

Но, к сожалению, в России до сих пор не сформировалась индустрия кинопродюсирования, а ведь это одна из основ кинобизнеса. Ее роль во многом взяло на себя телевидение. То есть формально все основы заложены, инструменты есть, а того, что синхронизирует их работу и формирует Киноиндустрию с большой буквы, — нет. В этом смысле я согласен с теми, кто говорит, что никакой киноиндустрии в России пока не существует.

Правда и в том, что именно благодаря кажущемуся развитию киноиндустрии стало возможно множество дебютов и творческих экспериментов.

Появилось большое количество случайных денег, которые дали возможность определенному кругу людей сделать то, что они хотели, поэкспериментировать. Кино, как известно, искусство дорогое, это не мастерская художника, где он волен творить, что вздумается, совершенно бесплатно. В кино эксперименты, даже самые мелкие, стоят дорого, больше, чем во всех других областях. Материальная зависимость очень сильно тормозит творческие возможности. Деньги во многом определяют правила игры, по которым должен существовать режиссер.

Я уверен, что сейчас в воздухе витает огромное количество идей, они зреют в головах людей. Но здесь важна и удача, многое определяет случайность —

Плакат к фильму. Режиссер Илья Хржановский, продюсер Артем Васильев

идея должна встретиться с деньгами. Недаром сейчас создается столько площадок, фестивалей, рынков копродукции (что в Европе практикуется уже давно). Цель в том, чтобы создать условия для встречи идеи с возможностями ее реализации, в кино это принципиально важно. В России, к сожалению, таких площадок пока совсем немного, и вера в финансовые возможности кинобизнеса уже сильно подорвана, что мешает. Индустрия долгое время работала в минус, это видно по соотношению сумм, потраченных на фильмы и заработанных ими. Всем стало ясно, что кино — рискованный бизнес, опасная сфера деятельности, и так во всем мире, это ни для кого не секрет. А сейчас осторожность тех, кто способен финансировать кино, помноженная на странное брожение умов, никаким образом ситуацию не улучшает.

Реформы

Вообще, у российского кино есть несколько очевидных проблем, помимо поисков почвы, идей, героя. Одна из самых актуальных — образование. И она принимает поистине глобальные масштабы. Я сейчас даже не говорю о представителях чисто ремесленных профессий — они у нас практически отсутствуют, — говорю про уровень тех, кто сегодня учится во ВГИКе и собирается прийти в мир искусства, чтобы что-то сказать людям. Очень часто оказывается, что будущие кинематографисты не имеют элементарного представления о том, что было до них, и свои первые опыты воспринимают как абсолютно новое слово. Ясно, что образование нужно реформировать. Но как это делать, кто будет учить, как, чему? Возникает огромный круг вопросов. Необходимо создать площадку не только для просмотра, но и для обсуждения кино, для дискуссий, поисков. В мировых киношколах, как мы знаем, они существуют, там есть свобода и возможности для экспериментов в самых разных направлениях.

Вторая проблема связана со зрителями. Выпуская фильмы или продавая права на прокат, мы очень остро это чувствуем. Численность аудитории, которой интересно что-то несколько более серьезное и сложное, менее примитивное, чем тот продукт, которым их в последнее время кормят, конечно, уменьшилась. Можно обманывать себя, успокаивать, но факт остается фактом. Конечно, серьезные зрители есть, но в соотношении с массовой аудиторией их число пугающе мало. В сфере потребителей культуры сегодня очень сильное расслоение. Если в советское время все слои населения питались одним культурным продуктом и аудитория в 50, 60, 70 миллионов зрителей для фильма была вполне нормальна, то сейчас все иначе. Есть зрители кинотеатров, число которых год за годом с трепетом отслеживают прокатчики, — это несколько миллионов. Среди них есть и те, кто покупает DVD. Зрители, которым интересно что-то менее банальное и массовое, исчисляются в сотнях тысяч. Это реальность.

Но правда и в том, что мы еще не умеем доводить фильмы до потенциальных зрителей. Таким образом, возникает следующая проблема — как донести кино до зрителя, проблема маркетинга. Чем хорош пример масскульта? В нем есть четко разработанные стратегии информирования своей целевой аудитории о продукте, который изготовила масскультовская кухня. Продвижение продукта с помощью большого количества зрителей — один из сильных экономических рычагов. Если говорить о хотя бы чуть более сложном кино-продукте, то способов доведения информации здесь гораздо меньше в силу отсутствия возможностей. Есть мнение, что за последние десять-пятнадцать лет зритель потерян и его нужно заново формировать. И я говорю не только о подростковой аудитории. Надо каким-то образом правильно развивать схему потребления в целом. Понятно, что за счет широких финансовых возможностей флангу массового кино это делать проще. А на другом фланге встает вполне естественная, объективная сложность: как сделать так,

чтобы люди узнали, что есть такое произведение искусства и воспользовались возможностью с ним ознакомиться? Снова встает финансовый вопрос. Мне не хотелось бы повторять очевидные вещи. Да, аудиторию надо воспитывать; да, ее глушили в течение многих лет с помощью определенных телепродуктов; да, притупился вкус, публика абсолютно дезориентирована. И хотя дело тут не только в деньгах, в итоге все равно все упирается в финансы, от которых зависят и возможности, и способы доведения информации, промоутирования. В какой-то степени это и государственная обязанность. Мы формируем рыночную экономику. А ведь она сама себя регулирует. Все будет хорошо при условии, что есть продукт и большая аудитория, его потребляющая.

Плакат к фильму. Режиссер Алексей Герман-младший, продюсер Артем Васильев

Поддержка

Ситуация эстетического поиска режиссера всегда сопряжена с риском того, что коммерческий результат окажется непрогнозируемым. Это верно для любой сферы искусства. Очевидно, нужна некая помощь. И тут уже появляются конкретные вопросы: какая именно помощь, реально ли ее получить, как действует государство? Все очень взаимосвязано, поэтому невозможно обсуждать эстетические и смысловые вещи, не затрагивая финансовые вопросы и проблему поддержки. Вот, например, новый фильм Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь». Не знаю, какой был бюджет — миллион, может, полтора. Сборы за первый уик-энд — 3,5 тысячи долларов, меня поразила эта цифра. При том что это, несомненно, достойная картина. И так же происходит практически со всеми картинами, требующими некоторых усилий со стороны зрителя. Другой пример — новый фильм Ларса фон Триера «Антихрист». Здесь ситуация получше. Но фон Триер — это бренд. Связь очевидна. Как только появляется бренд, открываются и новые возможности. А стать брендом, не идя на компромиссы, которые все время подсовывает жизнь, невероятно сложно. Особенно для режиссера. Он постоянно находится меж двух огней: с одной стороны, поиски своего уникального языка, эксперименты, стремление к свободе высказывания, с другой — возможность влияния на более массовую аудиторию, которая, в свою очередь, требует большого количества упрощений.

Что касается моей личной деятельности, мне порой кажется, что мы создаем некие прорывы, но потом, взглянув с расстояния, я понимаю, что это капля в море. То есть мы пытаемся сделать так, чтобы фильмы, которые мы выпускаем, доходили до максимального количества зрителей, привлекали общественное внимание и принимали участие в фестивалях, чтобы их могли увидеть и оценить.

Безусловно, усилия надо объединять. Как это сделать — сложный вопрос, мы часто обсуждаем его с коллегами. Все очень раздроблено. Индустрия, какая бы она ни была, у нас очень неоднородна, каждый сам за себя.

С одной стороны, складывается довольно печальная ситуация. С другой — если есть возможность, хоть как-то двигаться вперед, это уже хорошо. Вопрос лишь в том, как двигаться и кто обеспечит это движение — государство, спонсоры, меценаты или инвесторы. В этом смысле нашей компании пока что везло, практически во всех проектах есть доля государственного финансирования. Не знаю, что будет дальше, но пока жаловаться не на что. Конечно, надо многое менять в системном подходе, в оценке потенциальных проектов. Учиться грамотно определять, что достойно поддержки, что — нет, кто должен вырабатывать критерии оценки, судить, в конце в концов. Это функция общественная и государственная. Какая схема наиболее эффективна, трудно сказать, существует множество моделей, разных вариантов, стоит взглянуть хотя бы на европейские и другие страны. Во всяком случае, можно точно сказать, что модель распределения, когда конкретный человек решает все за всех, неэффективна. Должны быть четкие критерии оценки и ясное понимание того, кто принимает решения.

На эти темы велись многочисленные дискуссии, и какие-то очевидные шаги предпринимаются. Важно понять, кто в этих дискуссиях участвует, кто лоббирует те или иные решения. К сожалению, общественная деятельность опасна тем, что начинает поглощать человека. Можно, конечно, посвящать некоторое время и искусству, но здесь принципиален вопрос соотношения — либо занимаешься кино, либо общественной деятельностью, и то и другое — очень серьезные сферы. Совмещать тяжело, и мало кто берет на себя такую задачу. Искусство — слишком уж широкое поле деятельности. Все охватить невозможно, поэтому в определенной момент появляется желание замкнуться в своем пространстве, заниматься только собой. Что и происходит повсеместно.

Будущее

Важнейшая задача продюсера — создание условий для взаимодействия для встречи людей, стремящихся делать кино (особенно если эти люди талантливы), с соответствующими возможностями. Очевидно, что очень многие идут вслед за трендами. Например, фильмы последнего «Кинотавра» вполне следуют трендам европейского артхауса. А эксперимент во многом заключается в том, чтобы этот тренд создать, чтобы не следовать за кем-то самому, а сделать так, чтобы последовали за тобой. И таких попыток мало. Да, ситуация сейчас сложная, атмосфера давящая, но при этом возможности есть. Мы можем свободно перемещаться по миру, высказывать свои мысли, делиться мнениями, делать какие-то заявления в области искусства. Во многом молчание связано с тем, о чем я говорил ранее, — люди сосредоточились на своей личной судьбе, причем не в искусстве, а в сфере потребления. Надо признать, что это действительно чрезвычайно увлекательное занятие, и жизнь подбрасывает все новые и новые возможности, затягивающие все глубже. И потом уже не хочется ни от чего привычного отказываться. С художниками такое происходит очень часто. С другой стороны, многие просто опускают руки. Бьются головой о стену — создают что-то, но не имеют возможности показать это широкому кругу людей, поделиться. И после второй, пятой или десятой попытки они бросают свое занятие. Здесь мы опять возвращаемся к вопросам дистрибьюции.

Правда, есть Интернет, то есть количество потенциальных зрителей, да и авторов, расширяется. Векторы искусства постепенно смещаются в сферу так называемого self created content, люди получают возможность реализовывать идеи на персональном уровне и затем делиться своими произведениями, распространяя их в Сети. Думаю, сейчас надо присматриваться именно к сфере интерактива, вглядываться в развивающееся интернет-пространство, открывающее новые возможности и пути в кино. Классическое кино сегодня — это бутиковое производство. Я сейчас говорю не об аттракционах, а о попытках экспериментов. В среднесрочной перспективе кинотеатральное кино, как ни странно, отмирающий формат. При нынешних темпах развития новых технических средств можно говорить, что революция близка. Она коснется сферы доставки контента, повлияет на его формирование, отбор и так далее. Мне кажется, в виртуальном пространстве определенно что-то есть и, очевидно, развитие будет зависеть именно от этой сферы. К тому же, в Интернете гораздо меньше цензуры, больше свободы и шансов для самовыражения.

О кризисе идей говорят постоянно. Кризис идей, кризис сюжетов, драматургии и как результат кризис сценарный. Объяснить это непросто. Конечно, «игра в классику», перепевы классических мотивов, обращение к ним в той или иной форме — всегда safe story, всегда менее рискованно, чем что-либо новое. Выгодно и с точки зрения идей, и с позиций маркетинга. Хорошая классика всегда востребована. Так отражается, опять же, смятение, в котором находятся авторы.

Важно и то, что в какой-то момент открылась пропасть под названием «телепроизводство» и затянула огромное количество талантливых людей, драматургов, которых прельстили деньги и стабильность. Многие ушли на эту «фабрику». И нашли, что искали. Но при этом потеряли себя. Безусловно, это хороший бизнес, который неплохо обеспечивает, и он должен существовать. Но общее число людей, способных генерировать идеи, невелико, и получается, что телевидение утянуло большинство. И далеко не все пытаются оттуда выскочить.

Текущий культурный процесс

Если говорить об объективной оценке киноискусства и культуры в целом, экономические успехи не являются мерилом. Такие тонкие вещи нельзя оценивать по прибылям и убыткам или по количеству зрителей — это слишком

объективный критерий, а категория «жизнеспособность культуры» очень субъективна.

Если люди пробуют делать что-то и находят для этого возможности — это косвенно свидетельствует, что культурный процесс в стране идет. Если говорить о кино, то здесь есть простой критерий: первые две недели жизни фильма в общем пространстве определяют дальнейшую его судьбу. Помнит ли кто-то о фильме через две недели, возвращается ли к нему, хочет ли снова его посмотреть, поразмышлять над ним? Это, как мне кажется, довольно объективный показатель. Благодаря Интернету можно зафиксировать количество ссылок, скачиваний, упоминаний, обсуждений. Есть картины, вышедшие несколько лет назад, которые люди до сих пор живо обсуждают, они побуждают людей к размышлениям. И это вполне веское доказательство того, что конкретный фильм не является мертворожденным продуктом массовой культуры.

Еще один важный момент: есть смыслы, а есть обсуждение смыслов. Есть то, что действительно происходит в культуре, а есть интерпретации этих процессов. И, наверное, отражение результатов культурной деятельности в интерпретациях — тоже своего рода критерий их наличия и жизнеспособности.

Наверное, есть какие-то оценочные категории, связанные с профессиональными конкурсами, выставками, фестивалями. Но это в большей степени лотерея, мнения всегда субъективны. Сколько замечательных фильмов и спектаклей не получало никаких призов, а люди по-прежнему смотрят их, радуются, переживают и испытывают эстетическое удовольствие.

Все это лишь мои субъективные предположения относительно того, как можно измерить температуру тела под названием «культура».

Записала Елена Паисова

ИОСИФ БАКШТЕЙН

Теперь — просто поэт

АКТУАЛЬНОЕ РОССИЙСКОЕ ИЗО И МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНТЕКСТ

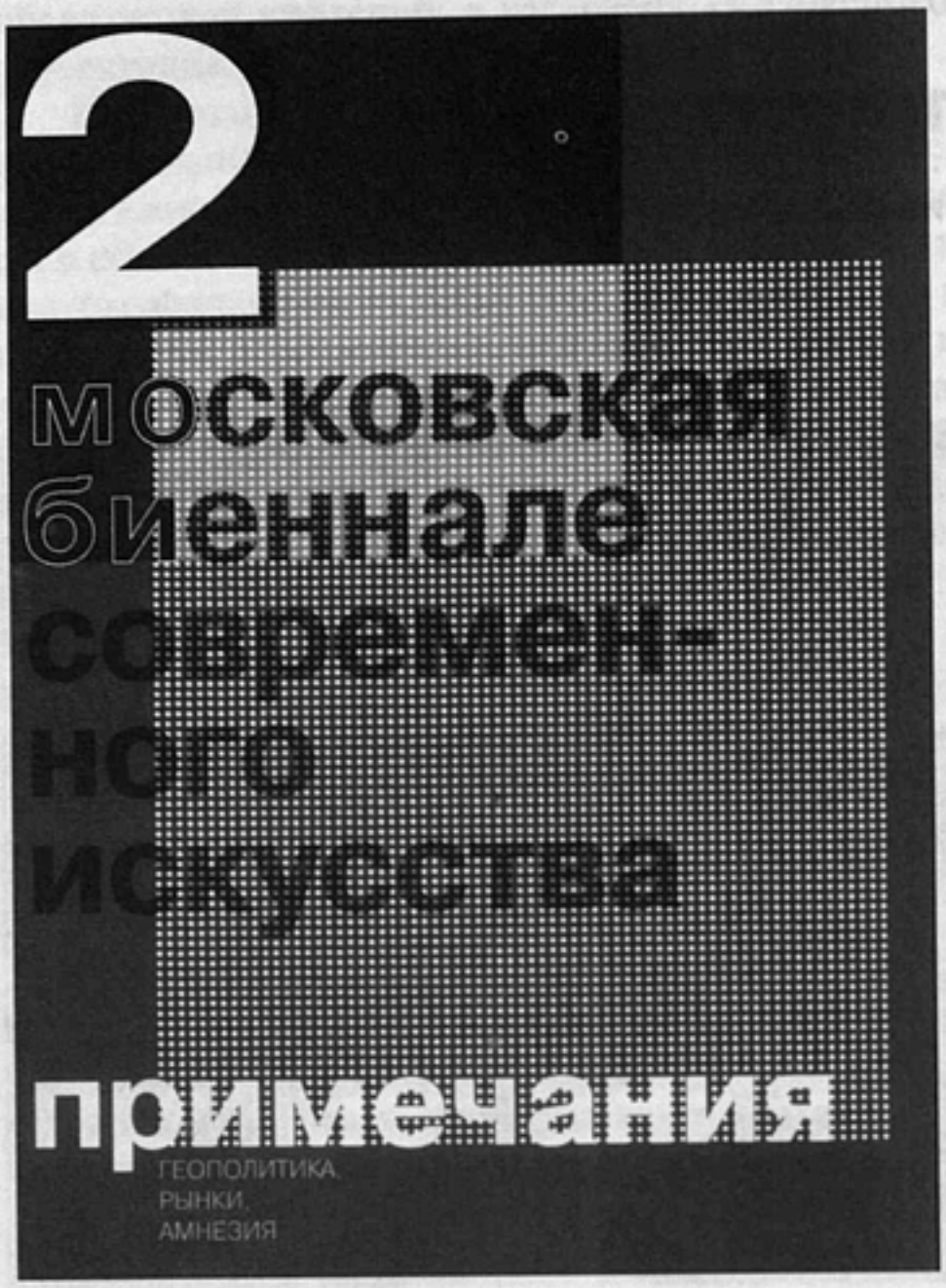
Илья Репин. «Александр Сергеевич Пушкин читает свою поэму перед Гавриилом Державиным на лицейском экзамене в Царском Селе 8 января 1815 года»

Что можно и должно сделать для того, чтобы хоть в какой-то степени способствовать модернизации (чуть не сказал — оздоровлению) институций и процессов в сфере современного искусства?

Начать размышления можно, наверное, с самого болезненного вопроса — о состоянии художественного образования в нашей стране. На мой взгляд — может быть, мне это кажется, — оно находится в гораздо более удручающем положении, чем образование в других видах искусства, таких, например, как театр, музыка или кинематограф. И причина этого носит системный характер. Все дело в специфике критериев качества и профессионализма в перечисленных видах искусства. Не будет преувеличением утверждать, что в сфере изобразительного искусства эти критерии гораздо более размыты, не носят универсального, интернационально разделяемого характера, делятся на локальные и глобальные, на местные, национальные и международные.

Мастерство скрипача имеет более универсальную систему оценок по сравнению с мастерством живописца в смысле сложившейся и при этом интернациональной иерархии авторитетов. Даже при наличии безусловного пластического дарования и следовании традициям местных художественных школ, творчество в контексте contemporary art может легко оказаться вне сложившейся системы кодов, занимающих сегодня господствующие позиции при определении модернистского мейнстрима.

Более того, несмотря на то что в системе современного искусства сохраняется ценность такого художественного медиума, как «живопись», уже не актуально говорить о «живописцах». Современный художник может и должен уметь использовать в своих проектах любые медиа — объекты, инсталляции, фотографию, графику, скульптуру, ну и живопись наконец. Становится понятно, что современное изобразительное искусство — искусство мультимедиальное по-преимуществу.



2-я Московская биеннале. Комиссар Иосиф Бакштейн. Обложка каталога

Игнорируя эти обстоятельства, художественное образование в нашей стране следует до сих пор локальным ценностям советского изобразительного искусства, какими они сложились в послевоенные времена. Все это может привести к необратимой провинциализации отечественной художественной сцены, к закреплению ее периферийного положения в мире визуального.

С консервативным характером нашего художественного образования и, как следствие, самого профессионального сообщества связано и маргинальное положение в нем адептов современного искусства. Так, в Московском Союзе художников около десяти тысяч членов. При том что в так называемом актуальном мире искусства — в столице числится не более двухсот художников, включая молодое поколение.

Другая проблема — рынок современного искусства. Здесь дела идут не так уж плохо. И это несмотря на кризис, хотя, конечно, количество московских, например, галерей при соотнесении с размахом столичной жизни, масштабом совершаемых здесь событий и финансовых операций — просто ничтожно. Жизнеспособных галерей современного искусства в Москве — в лучшем случае пара десятков. В Нью-Йорке — для сравнения — более пятисот.

Эволюция рыночных отношений в этой сфере угрожает сыграть с нами злую шутку, поставив под сомнение судьбу самого института искусства. Происходящие в России процессы идут параллельно тому, что происходит в мире, но, как часто это с нами бывает, здесь все делается более откровенно, жестко, бескомпромиссно. Я имею в виду нарушение необходимых, щепетильных, корректных, хотя бы по своей форме, отношений между коммерческой и некоммерческой составляющими в системе художественных институций. У нас нет нормального баланса в сосуществовании галерей и музеев, ярмарок и биеннале, дилеров и кураторов.

В прежние времена функции всех этих участников художественной коммуникации были строго разграничены и практически дополняли друг друга. Некоммерческие структуры отвечали перед Историей искусства за формирование системы эстетических ценностей и предпочтений, а коммерческие структуры на основе этой иерархии репутационных и стоимостных характеристик формировали систему цен. Следует заметить, что только в русском языке слова «цена» и «ценность» — однокоренные. Многие наши коллеги разделяют мнение, что в последние пять-семь лет этот тонкий и чрезвычайно значимый баланс начал нарушаться.

Виной тому последствия «полной и окончательной победы капитализма», тотальное господство рыночных отношений, в том числе в такой хрупкой

сфере, как художественная деятельность. Она перестает играть принципиальную роль в идеологическом и мировоззренческом противостоянии, которую исполняла вплоть до окончания холодной войны.

Поэт в России — теперь просто поэт. Даже не с большой буквы. А искусство, лишившись смыслопорождающей автономии, становится или рискует стать лишь придатком анонимной машины культурной индустрии. Правы те, кто предостерегает нас от безудержной и легкомысленной апологии «свободного» художественного рынка, настойчиво напоминая: у этой машины две основные задачи в отношении потенциальной аудитории — оболванивание и запугивание.

Рынок у нас в стране твердо решил, что он сам в состоянии справиться с нарушением баланса в системе ценностей и цен. И вот уже вошло в обиход — и считается правомерным — мнение, что, например, Илья Кабаков если и великий художник, то только потому, что он самый дорогой из наших: ведь его картина «Жук» была продана недавно на аукционе за шесть миллионов долларов.

Вот где государство может сказать свое веское слово — в восстановлении баланса между коммерческим и некоммерческим, столь необходимого для нормального функционирования института искусства. С помощью самой разнообразной поддержки некоммерческих инициатив. А также содействия возвращению музеям их вековечной роли вершителей художественных судеб.

Ради справедливости следует отметить, что за последние четыре-пять лет ситуация начала существенно и даже принципиально меняться. Благодаря объединенным усилиям художественного сообщества, тому, что наконец-то появилась целая группа центров современного искусства, таких как «Гараж», «Винзавод», проекты «Фабрика», «Красный Октябрь», тому, что осуществлено несколько крупных регулярных акций, например, «Арт Москва», «Московская биеннале современного искусства», — можно сказать, что в какой-то степени в России заканчивается период становления основных элементов современной художественной инфраструктуры. Завершается тянувшаяся с советских времен изоляция отечественного изобразительного искусства от мирового культурного процесса.

У кого-то может сложиться впечатление, что сфера изобразительного искусства более автономна и менее зависит от государственного вмешательства, чем театр, кино, музыка или литература. Впечатление в целом верное, но ряд деталей усложняет эту картину. Возьмем, например, музейную политику. Практически все музеи в России — либо государственные, либо муниципальные, и по множеству причин она, эта политика, крайне консервативная, даже изоляционистская. Художественные музеи не могут, да и не хотят включаться в систему интернациональной кооперации. Непосредственно же музеев современного искусства меньше, чем пальцев на одной руке, правда, обнадеживает инициатива Минкульта по созданию первого общенационального музея такого рода на базе Государственного центра современного искусства.

Что же касается той роли, которую играет в художественных процессах «Московская биеннале современного искусства», то надо признать, что небезуспешно решаются те три задачи, которые с самого начала, еще когда ее называли «Большим проектом», ставились инициаторами. Эти задачи следующие: легитимация, консолидация и реинтеграция. Имелось в виду, что биеннале будет способствовать признанию роли и значения современного искусства в стране. Что вокруг «Большого проекта» будут объединяться усилия всех, кто заинтересован в художественных инициативах. Более ста проектов параллельной программы третьей «Московской биеннале» этот результат уже продемонстрировали. И наконец: осуществленный «Большой проект» практически завершает столь длительный процесс возвращения современного российского искусства на международную художественную сцену.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Одна война»,
режиссер
Вера Глаголева

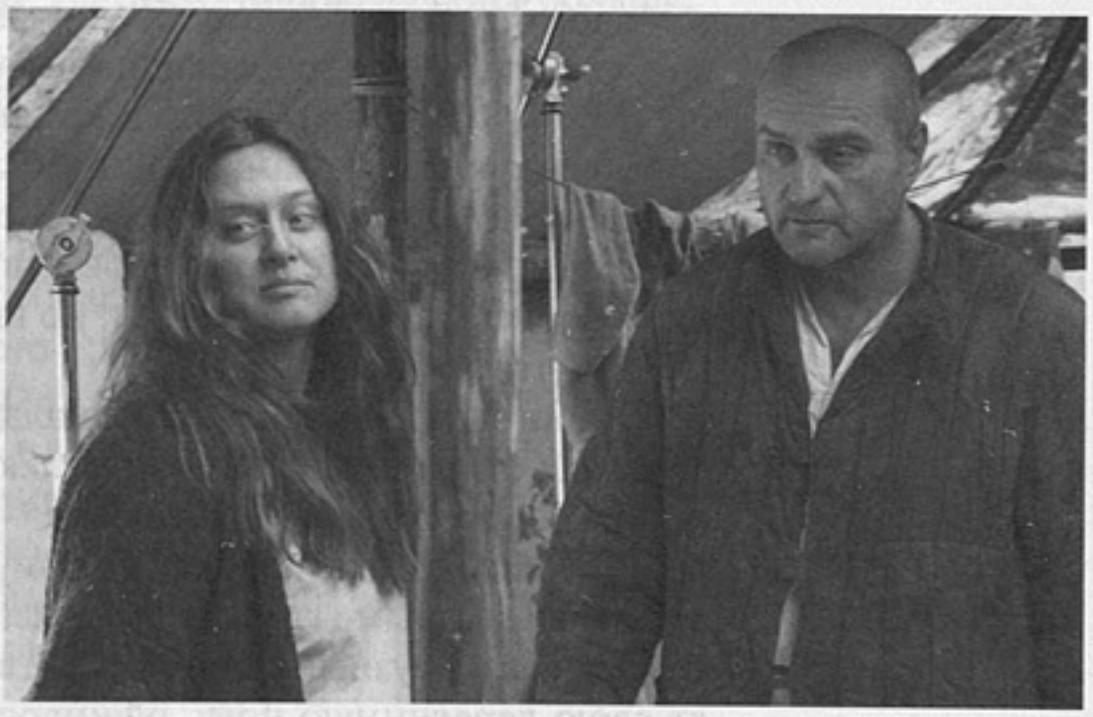
ЕЛЕНА СТИШОВА

Дети Розмари

Вместо эпиграфа

Жертва темных сил Розмари, родив ребенка от дьявола, сползает с постели и в нежном материнском порыве склоняется над колыбелью. Мы уже готовы увидеть волосатого монстра иль неведому зверушку, ужас матери, но ожидаемого аттракциона не последует. Кто бы ни был в колыбели — это ребенок Розмари, ее возлюбленное дитя. Вступает колыбельная...

Эхо минувшей войны оказалось таким непомерно долгим, что и через семьдесят лет после ее протокольного начала (1 сентября 1939 года) все еще открываются потаенные сюжеты, и, похоже, в обозримом будущем нет тому конца. Вера Глаголева с фильмом «Одна война» словно подгадала к этой дате, которую сегодня страстно обсуждают политики. Это отдельная песня, а сюжет «Одной войны» — вне политической конъюнктуры и героической риторики. Глаголева сняла драму русских женщин, родивших детей от оккупантов. Сняла в традиционной реалистической манере, с линейным нарративом, который можно пересказать в трех словах, без флэшбэков, без встроенных биографий героинь, как это сделал, к примеру, Юрий Любимов в спектакле «А зори здесь тихие». Режиссер не стала ломать сценарий дебютантки Марины Сасиной[1], доверилась своим актерам,



«Одна война»

Автор сценария **Марина Сасина**
Режиссер **Вера Глаголева**
Оператор **Руслан Герасименков**
Художник **Игорь Коцарев**
Композитор **Сергей Баневич**
В ролях: **Александр Балуев, Наталья Кудряшова, Юлия Мельникова, Анна Нахапетова, Ксения Суркова, Наталья Суркова, Михаил Хмуров**
Продюсерский центр «Хорошо Продакшн», GVI-Group
Россия
2009

[1] См. «Искусство кино», 2008, № 12.

камере Руслана Герасименкова (он снимал «Остров» Павла Лунгина) и заэкранному контексту, отсылающему не столько к артефактам — их раз-два и обчелся, — сколько к устной истории, укорененной, надо полагать, в народной памяти. Да только не каждого отошлешь — за десятилетия она выцвела и стерлась стараниями доброхотных моралистов, особенно та память, что связана с преступлениями идеократии против своего народа.

Картина классно снята в эстетике минимализма пандан выбранной натуре — северному морю с сизыми туманами, тусклому небу цвета речного жемчуга и блеклой дождливой весне. Не затоптанное человеком, это сакральное пространство принадлежит вечности. И только безногий капитан Карп Ничипорук (Александр Балуев), сторож при опальных женщинах, точно знает, когда кончается вечность. Безымянному острову вот-вот надлежит стать секретным полигоном, сюда уже завозят оборудование и изымают все имеющиеся карты местности для замены их новыми, где остров не будет обозначен.

Пятеро женщин и пятеро белобрысых детей уже год как живут на острове в дырявой солдатской палатке, каждое утро выходят на работу — рыбу ловить и заготавливать для фронта. И ждут часа Икс, когда их отправят по этапу. Двадцать семь их товарок с детьми увезли еще по льду, и этим пятерым, задержавшимся до весны, недолго осталось.

Горестные истории всех пятерых собираются не вдруг — от реплики к реплике. Монологов практически нет, да и быть не должно — надо думать, они уже по многу раз выплакали друг другу свою боль.

Нину, красавицу смолянку (Юлия Мельникова, звезда «Сатирикона»), изнасиловал немец, расквартированный в их доме. Подобная участь постигла и ее соседку, но та задушила своего ребенка, когда город взяли части Красной Армии. Нина же, увидев новорожденную дочку, не смогла поднять руку на свое дитя. Аня (Анна Нахапетова) попала в лапы НКВД по доносу соседки, а ребенок был от нашего летчика — его Аня нашла полумертвого, спрятала, выходила и тайком вывела к линии фронта, когда наши приближались к городу. Он погиб у нее на глазах во время артобстрела — принял смерть от своих. Старшая из женщин — мама Шура (Наталья Суркова), неформальный лидер женского сообщества, та добровольно ходила в немецкие казармы, чтобы не дать умереть своим голодающим детям. Одну из пятерки, совсем юную Наташу (Ксения Суркова), угораздило влюбиться в немца и пережить первую любовь с оккупантом. Самая трагическая фигура — Маша (Наталья Кудряшова, ученица Анатолия Васильева). Жена солдата, отгулявшая свадьбу за месяц до войны, осталась в оккупированной зоне и была рекрутирована в солдатский бордель. Детей не родила, но выносила такую непомерную вину перед мужем, что жизнь ей немила...

В убогом поселке женщины наладили какой-никакой быт. Полощется на веревках стираное бельишко, купают детей, завели дойную козу, варят на костре все ту же рыбную похлебку — ничего другого тут нет, и на том спасибо. И вообще им еще повезло. Потому что угрюмый военком Ничипорук с беззащитными серыми глазами оказался человеческим человеком. И протагонистом фильма. Грузный сырой мужик в затрапезной телогрейке с трудом таскает свою деревянную ногу, офицерская выправка давно потеряна, да и не военная он косточка, хотя и дослужился до капитанского звания. У него любовь с красавицей Ниной, все женщины об этом знают и покровительствуют влюбленным.

Драматургически «Одна война» самодостаточна. Сюжет сложен по классическому рецепту мейнстрима: эмоционально захватить зрителя, дать жанровую передышку, а в середине фильма врубить саспенс, который в финале разрешится катарсисом. По нынешним временам это просто подарок. Недаром же на всех российских фестивалях и международных, как было недавно в Монреале, «Одна война» неизменно получает приз зрительских симпатий.

И все-таки, в отличие от большинства зрителей, я смотрела несколько другой фильм, точнее, его сверхсюжет, под завязку нагруженный тем самым

контекстом, который сегодня мало кто помнит, — и оттого еще более драматичный, хотя куда же боле?

Это во время войны и долгие годы после ни для кого не было тайной, что многие русские женщины становились жертвами оккупантов-насильников. Что были и такие, кто добровольно сожительствовал с врагом, чтобы выжить или спасти детей от голодной смерти. Словом, было всякое. Даже любовь случалась. Рождались дети, и ребенок становился уликой. Их-то, «немецких подстилок», без суда и следствия эшелонами отправляли в лагеря, а детей — в детские дома. И в народе их презирали, догоняли кличкой «немецкая овчарка». Фильм — про этих про́клятых и забытых.

Тысячи драматических женских судеб выпали из поля зрения советской культуры. Ладно бы виновата цензура — но ее уже двадцать лет как официально отменили. И культура уже *пост*советская. И сам Василь Быков незадолго до смерти отрекся от своего максимализма, пришел к тому, что жизнь выше жертвы.

Причины отсутствия интереса к этой теме глубже, чем запреты сверху. Работает самоцензура и запрещает браться за эту стыдную страницу в истории минувшей войны. Лишь однажды, в «Председателе», на обочине фильма краешком обнажилась тайна героини Мордюковой — в деревне шел слушок, будто прижила она байстрюка от оккупанта. Мотив этот не развивался ни в «Председателе», ни в последующих фильмах. Года два назад появилась и вызвала полемику «Полумгла» — полнометражный дебют Артема Антонова. Первая часть фильма — исполненная в духе водевиля история сепаратного мира между бабами-солдатками из сибирского села и пленными немцами. Голодные немцы готовы делать любую работу на подворье за миску супа. Поверженный враг уже не страшен, да и рвение по хозяйству проявляет чисто немецкое — коровы ходят выхоленные и хвост косичкой заплетен, да еще и с бантиком. Конечно, и шуры-муры имеют место. Вся эта безвкусная оперетта заканчивается приездом роты НКВД и массовым расстрелом пленных. Толковать про то, что части фильма эстетически не срастаются, — пустое, когда перед тобой грубейшая историческая бестактность и опасное для художника непонимание характера минувшей войны, где своих порою боялись больше, чем чужих.

Образ русской женщины, спутавшейся с врагом, был проклят и заклеймен позором в советской литературе на удивление оперативно — уже в самом начале войны. В 1942 году вышла повесть Ванды Василевской «Радуга»: по ней Марк Донской снял свой знаменитый фильм. Бездетная Василевская, пламенная коммунистка, первая ввела тему прелюбодеяния с врагом, пусть и насильственного (поди докажи!), как постыдного преступления — измена Родине. Она жестко, едва ли не изуверски идеологизировала неотвратимую реальность войны (любой, кстати, войны) и — в качестве устрашения — подробно описала страдания своей героини, забеременевшей от насильника-оккупанта. Девушка страстно ненавидит свое лоно, где растет не по дням, а по часам вражеское отродье. В конце концов она попадает под фашистскую пулю и умирает с улыбкой на устах, очистившись от скверны и искупив свой невольный грех.

Не помню, чтобы такая сцена была в фильме «Радуга», зато там есть другая: советский воин, наслышанный о похождениях своей жены, застает ее в роскошной постели всю в оборочках и кудряшках. И стреляет в упор, прерывая ее испуганный лепет. (В этом эпизоде снялась Нина Алисова.)

Казалось, Василевская поспешила открыть тему, чтобы тут же ее закрыть. Она точно угадала, чего хочет идеократия, и к тому же сыграла на неистребимом русском ханжестве. Не потому ли в обществе повального мужского шовинизма браться за эту тему охотников не нашлось и тогда, когда все стало можно?

Французы тоже карали женщин (не бойтесь — морально) за любовную связь с оккупантами. Их подвергали ритуальной стрижке, что было позором.

Между тем уже в 1959 году на Московском международном фестивале сенсацией стал фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь». Сквозь историю любви француженки и японца просвечивала другая любовь, запретная — тайный роман с оккупантом во время войны, позорная расплата за запретную любовь.

Картина была поэтическим прорывом. Кинематограф, кажется, еще не знал такого тонкого письма, такого монтажа, рвущегося, как сновидение. Но чего точно не было в подсознании фильма — опасливой оглядки художника, рискнувшего понять неправого. Видимо, французское общество уже созрело для того, чтобы простить.

А нашим и думать о подобном было нельзя. Во-первых, у нас была *другая* война, жестко наказывающая своих за даже спонтанные проявления человечности. Во-вторых, мы — *другие*. Воспитанные на том, что в жизни всегда есть место подвигу. Но что в жизни всегда есть место жизни — это уже не наш образ мыслей, это идеологически опасный гедонизм.

Наша ментальность, стало быть, культура, категорически отвергает и не прощает — даже за давностью лет — коллаборационизм в любом его проявлении. Мы с князем Курбским, предавшим Ивана Грозного, все еще не разобрались. Что уж говорить о генерале Власове, практически нашем современнике. Есть (в основном на Западе) серьезные концепции, представляющие организатора РОА как идейного борца с тоталитарной сталинской системой. Но покуда в России жив хотя бы один ветеран минувшей войны, объективный взгляд на эту сложную фигуру невозможен по определению.

Ну а женщины, которые с немцами греховодили... много чести, чтобы о них говорить. Так и остались они непрощенными. Сегодня в моде говорить о гендерном равенстве в продвинутых сообществах. Увы, русская культура — безнадежно мужская, и женщину здесь не принимают как ровню, причем медиаторами этого дискурса являются в первую голову женщины. Хоть ты тресни, а матрицу бессознательного не поменяешь, как диск в компьютере.

Впрочем, не мы одни такие упертые патриоты и женоненавистники. На одном из московских МКФ был показан фильм Дэвида Лина «Дочь Райана» — эпизод из истории англо-ирландской войны. В ирландскую деревню прибывает — на должность коменданта — молодой английский офицер. Роузи Райан (Сара Майлз) юная жена местного учителя, экзальтированная красавица, томящаяся в скучной провинции, совращает англичанина. Безумная страсть обречена, но остановиться они не могут. Когда же их изобличают, девушку подвергают гражданской казни — остригают, как овцу, и выгоняют из деревни. Такое учиняли и над француженками во время второй мировой.

Сурово. Но все же не концлагерь и не насильственная разлука с ребенком. Именно эта участь ждет героинь «Одной войны» и их детей, рожденных от Чужого.

Их час приблизится, когда на остров прибудет майор НКВД Прохоров (Михаил Хмуров) — антагонист Ничипорука. Человек из мрамора. Замкнутый, резкий, не допускающий ничего личного в общении с подчиненным ему простодушным капитаном. Его задача — как можно быстрее эвакуировать женщин и подготовить плацдарм для размещения военной техники. К «контингенту» он относится брезгливо, в их проблемы вникать не желает. Его жена и дочь погибли в концлагере в Эстонии, и этим все сказано.

Самая драматически насыщенная часть фильма — долгий финал. Здесь режиссер выложит беспроигрышный козырь, отменяющий снобистские подозрения в мелодраматизации. Последний титр, своего рода постскриптум, сухо проинформирует: майор НКВД Максим Прохоров был арестован и расстрелян в мае 45-го. То есть буквально через три недели после того, как капитан Ничипорук самовольно вывез женщин с детьми в только ему ведомом направлении, опередив спецкатер с вооруженной охраной. Стало быть, мы имеем дело с реальной историей, и есть резон поверить, что даже фанатеющий большевик, одержимый идеей мщения за жену и дочь, может дрогнуть, уяз-

вленный страданиями фашистского отродья? При том что офицер НКВД точно знает, на что идет?

Он появится на кромке обрыва, когда лодка уже готова отчалить, да замешкалась малышка, потеряв маму, и, вся в слезах, уткнулась в колени майора. И тот легонько подтолкнет ее к насмерть перепуганной матери, застывшей поодаль. Этот жест решил судьбу тех, кто в лодке, а майора приговорил к трибуналу.

...Финальный титр — мокьюментари, художественный прием, но он не подменяет реальность, а прямо продиктован ею.

Импульсом для написания сценария стала нечаянная встреча Марины Сасиной, в то время журналистки орловской областной газеты, со старым моряком. Он воевал на Северном флоте и однажды ему случилось конвоировать два транспорта с женщинами и детьми. Он спросил, кто они такие. Ему ответили, не выбирая выражений. Выйдя в открытое море, отворили люки и потопили тех, кто был в трюме.

Рассказ моряка не отпускал Марину и стал темой ее первого сценария, написанного уже во ВГИКе. Автор отказалась от жуткого финала: она выбрала — нет, не хэппи энд, а именно катарсис.

Маховик финала запускает Нина. Она признается Карпу Игнатьевичу, что ждет ребенка. А в следующем кадре радио принесет весть о конце войны, Карп ворвется в женскую палатку, и начнется общее ликование. Женщины размечтаются об амнистии, о возвращении домой, накроют стол чем бог послал, не зная, что это их последние посиделки. Завтра утром их увезут.

Эйфория кончится, когда майор откажется сесть за стол с женщинами. Тогда Мария резко сломает праздник, выкрикнет в лицо подругам, чтоб не забывались: «Мы — враги! И выход у нас только один — в воду!» И мужикам достанется — наотмашь: «Не смогли нас защитить, так научитесь жалеть хотя бы!»

Маша бросится в холодное море. Спасти ее не получится. Праздник Победы завершится погребением.

Напрасно Карп пытает майора, куда их отправят — на поселение или по тюрьмам. «Да это ж наши женщины! — уговаривает он Прохорова. — К ним никакая грязь не пристанет». Майор хмуро молчит, и тогда капитан Ничипорук рубит ему в глаза: «Да я за этих баб и детишек голову положу! Пусть потом судит трибунал!»

Исчезающая в тумане лодка может быть прочитана и как метафора — единственная в фильме, отказавшемся от иносказаний, тропов и прочих красот стиля. Открытое море, открытый финал, чудесное спасение... Для особо педантичных — мол, где капитан их спрячет — есть намек: в фильме идут разговоры про староверов, обитающих в скитах, в лесной чаще, и добраться туда могут только те, кто знает путь. Ну, Карп — он все знает, за ним не пропадешь.

А мне довольно омыть душу верой в то, что свет и во тьме светит. Что не стоит село без праведника.

НИНА ЦЫРКУН

Видимости

Раздумывая над особенностями творчества молодого в ту пору писателя Сирина-Набокова, Зинаида Шаховская исходила из того, что он стал первым русским, ставшим писателем в эмиграции, и вместе с тем — первым из них, произведения которого не могут быть прочитаны народом, для которого он пишет. Это, считала она, возможно, и объясняет тот странный созданный им мир с персонажами, у которых «только видимость существования». Эту черту, надо сказать, уловил Райнер Вернер Фасбиндер, когда экранизировал набоковский роман «Отчаяние», часто снимая главного героя Германа (Дирк Богард) сквозь стекло двери или в отражениях. Сам же Набоков в своих интервью не раз говорил о «призрачности» существования в эмиграции, причем «призраками» поочередно становились то местные жители, «иллюзорные», существующие отдельно французы или немцы, то сами иммигранты, когда им приходилось сталкиваться с грубой казенной реальностью. И в тех же интервью Набокову обычно случалось отвечать на вопрос о том, почему он так любит зеркала и миражи: «В моих романах зеркало и драма недалеки друг от друга».

Фото В.В.Эшпая

«Событие»

По одноименной пьесе В.Набокова

Автор сценария, режиссер **Андрей А.Эшпай**

Оператор **Шандор Беркеши**

Художники **Ольга Осипова, Сергей Якунин**

Композитор **Андрей Леденев**

В ролях: **Чулпан Хаматова, Игорь Гордин, Евгения Симонова, Сергей Перелыгин, Зоя Кайдановская, Ольга Прокофьева, Сергей Дрейден, Татьяна Орлова, Елена Коренева, Юрий Нифонтов, Инга Стрелкова-Оболдина, Генриэтта Егорова, Евгений Цыганов, Юрий Колокольников**

Киностудия «Демарш»

Россия

2008

Андрей А.Эшпай, экранизируя малоизвестную у нас пьесу Набокова «Событие» (на Московском кинофестивале картина получила Приз российской кинокритики в программе «Перспективы»), как и предполагается оригиналом, поместил место действия в художественную мастерскую, в которой работают и живут главные герои — художник Алексей (Игорь Гордин) и его жена Люба (Чулпан Хаматова). Внешний мир присутствует в фильме действительно призрачно, отраженно, главным образом через ненавязчиво встроен-

ные фрагменты из документального фильма Вальтера Рутмана «Берлин — симфония большого города», обозначающие город, где все и происходит. Время фильма довольно условно. Пьеса была написана в 1938-м; фильм Рутмана снят в 1927-м; грим Любы, ее платья, как и платья других женщин, «японская» прическа ее матери — признаки застоявшегося модерна. Наконец, характерные кадры, например качающаяся в гамаке Люба с заломленными руками и музыка Андрея Леденева, стилизованная под аккомпанемент к немому фильму, отсылают нас вообще куда-то к началу прошлого века. По-видимому, перед нами сжатая до одного дня и одной ночи хроника Серебряного века — от его расцвета до увядания.

Люба фотографирует заказчиков-клиентов, а ее муж на основе фотографий пишет портреты денежных клиентов. Занятие супругов определяет наличие в кадре фотоаппарата, с которым почти не расстается Люба, мольберта и массы предметов, которые обычно загромождают ателье художников, включая, конечно, зеркала. Камерная, клаустрофическая обстановка студии, где выстраивает свои изысканные кадры оператор Шандор Беркеши, по мере развития действия заполняется народом — родственниками Любы, гостями, случайными и странными людьми, постепенно создавая ощущение духоты, удушья. Потому спасительным источником свежего воздуха кажется воронка атриума, на «дне» которого мельтешит своя жизнь — бегают дети, катается на шаре циркач-жонглер, подбрасывающий вверх мячи.

Картинка фильма часто искажается, переворачивается — потому что мы видим ее через объектив фотоаппарата Любы. Все предстает как бы в отражениях-искажениях, в том числе и сами персонажи-иммигранты, будто превратившиеся на чужбине в некие тени. «Художественный» хлам, развешанные на веревках портреты, обитатели и гости мастерской образуют коллаж из живых людей и, как говорит Люба, «крашеных призраков», от которых нельзя ждать ни сочувствия, ни спасения. Персонажи то и дело разбиваются на пары, и между ними постоянно ведется болезненное выяснение отношений, которые дрейфуют от любви к ненависти, от ласк к потасовке, от интимных признаний к выражению презрения. Сестра Вера (Зоя Кайдановская) ревнует Любу к их общей первой любви, Люба упрекает мать в безразличии, тетка (Елена Коренева) ожесточенно пеняет мужу Полю (Юрий Нифонтов) на то, что он не способен внятно рассказать историю. Алексей высокопарно объясняет Любе: мы, мол, как затравленные животные, ссоримся, потому что нам страшно...

Как известно, Набоков избегал прямого ответа на вопрос, кого из собратьев по перу он жалует. Понятно (судя по его статьям), что он любил Достоевского, боготворил Пушкина и Гоголя, а вот по поводу современников и вообще писателей своего века предпочитал молчать. Но о его отношении к ним можно судить по тем значимым именам персонажей «События», пародийно переиначенным либо нет, которые отражают его иронию. Мать Любы, писательницу, отмечающую свой невеселый пятидесятилетний юбилей, зовут Антониной Павловной (Евгения Симонова), эксцентричную гостью-акушерку с сигарой в зубах — Элеонорой (Инга Стрелкова-Оболдина), что отсылает прямиком к Шарлотте Ивановне из «Вишневого сада». Эпизод, в котором Антонина Павловна читает гостям свое новое творение с претенциозным названием «Воскресший лебедь» из цикла «Озаренные озера», — это откровенный парафраз из «Ионыча», когда Вера Иосифовна Туркина читает свой очередной «большинский роман», а потом за окном — как пощечина этой бездарной графомании — слышится народная песня. В берлинскую мастерскую тоже время от времени врывается акапелльное «народное» пение — как непрошеный привет с далекой родины, упоминание о которой здесь табу.

Имя художника, трусливого неудачника с длинными волосами и в блузе, — Алексей Максимович. Этот Алексей Максимович с его непомерными амбициями, явно красуясь, занимает на самом деле чужое место, о чем без обиняков говорит ему успевшая его узнать за годы совместной жизни жена. После

того как он делится с ней очередным «гениальным» планом — написать большое полотно, где на него смотрели бы из зрительного зала все, с кем он когда-то был знаком, Люба, не оценивая замысла, позже холодно бросает: «Пустоцвет, позолоченный орех, провинциальный портретист». В фильме суждение по поводу хозяина мастерской лаконично представлено визуальной шуткой — его отражением в настольном зеркальце, как бы на месте Веласкеса в «Менинах».

Люба носит почти безличное отчество — Ивановна, и, конечно, нельзя было бы ожидать, чтобы Набоков дал ей другое, которое тут, как мне кажется, напрашивается, — Дмитриевна. На это предположение наталкивает закадровая история: несколько лет назад у Любы и Алексея умер ребенок, о котором она никак не может забыть, а он, судя по всему, не хочет вспоминать. Эта история слишком похожа на то, что произошло в семье Александра Блока и Любови Менделеевой: настоящему отцу умершего ребенка он тоже был не нужен.

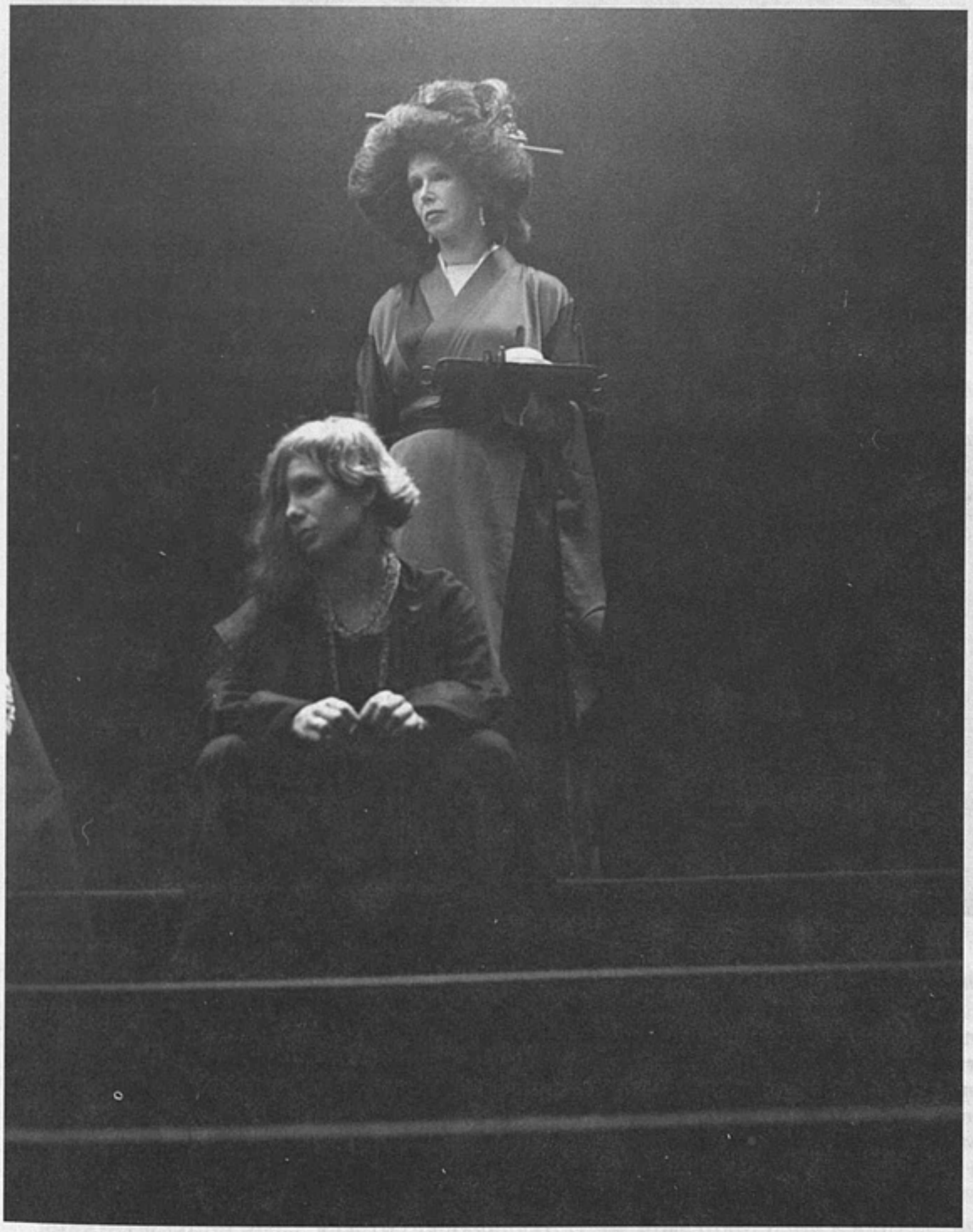
Вообще закадровая часть в фильме чрезвычайно значима. С первых же минут заходит речь о третьей стороне «треугольника», который образуют Алексей, Люба и ее первая любовь Леонид Барбашин. Когда-то между ними произошла мелодраматичная кровавая сцена — Барбашин пытался застрелить Любу и ее мужа, попал в тюрьму, но теперь его досрочно освободили, и Алексей в панике ожидает появление Барбашина с револьвером в руках. Люба, наоборот, ждет его с экстатическим воодушевлением: она продолжает его любить, надеясь с его возвращением на избавление от опостылевшего мужа и дома-тюрьмы. Однако не в духе Набокова жалеть свои персонажи. Закадровый герой-любовник Барбашин пародийно рифмуется с чокнутым сыщиком по фамилии Барбошин (Евгений Цыганов), жалким и смешным в своих нелепых попытках обнаружить потенциального возмутителя спокойствия. Барбошин, предъявляющий вместо визитки свою фотографию в историческом костюме, — такой же «крашеный призрак», как и люди на портретах, как и все прочие статисты на этой вымороченной сцене искусственной, неживой жизни. Люба тоже существует по каким-то чуждым, навязанным законам, против воли превратившись в типаж — роковую женщину. Любя другого, она не может простить Алексею его мелкие измены с субретками вроде их горничной Марфы (Ольга Прокофьева). Любу-то он не рисует, а Марфу — да, в костюме испанки, и наглая бабенка расхаживает по мастерской в плоеном платье и корсаже. Люба и сама не без греха — у нее есть любовник Ревшин (Сергей Перелыгин), мелкотравчатое существо, на которое она клюнула на безрыбье и стыдится, что связалась с таким ничтожеством. Ревшин — живое воплощение того, что Набоков обозначал ненавистным словом «пошлость», одним из наиболее часто встречающихся в его обиходе. Любовник отвешивает возлюбленной пошлейший комплимент, называя ее «самым изящным существом, которое задумал Чехов, выполнил Ростан и сыграла Дузе».

Но, как заметила Шаховская, искусство Набокова свободно; его виртуозная игра может раздражать, может казаться напрасной, но неизменно очаровывает замысловатостью почерка. И, конечно, мы прощаем ему иронию, нередко злую, а то и несправедливую. В «Событии» самая главная ирония закодирована в афоризме-перевертыше Барбашина, повторяемом Любой: если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно дать осечку. Действие, которое стремительно нагнетается к финалу в ожидании того, кто придет и все разрушит или все поправит, как раз и разрешается «осечкой», но сработавшей как точно в цель пущенная пуля.

Хотя в фильме довольно много действующих лиц, он воспринимается как монолог главной героини Любы, не особенно, кстати, и многословной. Это происходит даже не столько благодаря притягательности играющей ее Чулпан Хаматовой, сколько благодаря тому вниманию, которое концентрирует на ней режиссер. Для Эшпая вообще характерно внимание к страдающему женскому характеру, вокруг которого завязано действие. Так было в «Цветущем холме среди пустого поля», в «Многоточии» и в театральной постановке «Анны

Карениной», где не было никого, кроме Анны. При этом обычно режиссер выстраивает мизансцену, помещая свою героиню рядом с какой-то бездушной громадиной — центрифугой, которая крутит и словно перемалывает Анну, гигантским каркасом скульптуры Ленина, на которой ломается судьба Киры Георгиевны в «Многоточии». В «Событии» лицо Любы с трагическим взглядом часто появляется сквозь спицы крутящегося велосипедного колеса — символа эпохи, символа времени, которое движется по кругу, не выпуская из своего плена. Декорационный лейтмотив «События» — гулкий, зловещий атриум-воронка, куда в финале ухнула жизнь Любы.

Фильм можно было бы упрекнуть в вычурности компоновки кадров, в излишней красивости — взять, к примеру, снятые в контражуре персонажи в ореоле золотящихся волос, портрет Антонины Павловны, снятой через кружевную занавеску, или бабочку на Любиной ладони. Если бабочка — явный оммаж писателю-коллекционеру, то все прочее, пожалуй, не грешит против его пьесы. Из хаотичного действия, переполненного деталями, вырисовывается холодная логика печальной безысходности. И точку в фильме ставит последняя «магниевая» вспышка, застилающая экран мертвенным белым светом.



«Событие»
Фото В.В.Эшпая

ИГОРЬ МАНЦОВ

На свободу с чистой совестью

Есть великая американская мечта.

Но есть еще и великая американская метафора. Бомбят реальность с маниакальной методичностью, по квадратам.

Картина «Геймер» от тандема Марк Невелдайн — Брайан Тейлор не велика, но показательна. Легче всего принять ее за антиутопию в духе Оруэлла: «Большой Брат следит за тобой и тобою манипулирует!» Однако американская метафора на то и «великая», чтобы превосходить одномерные диссидентские кошмары. Американцы не пугают, но упаковывают социальную реальность в одежку из образов.

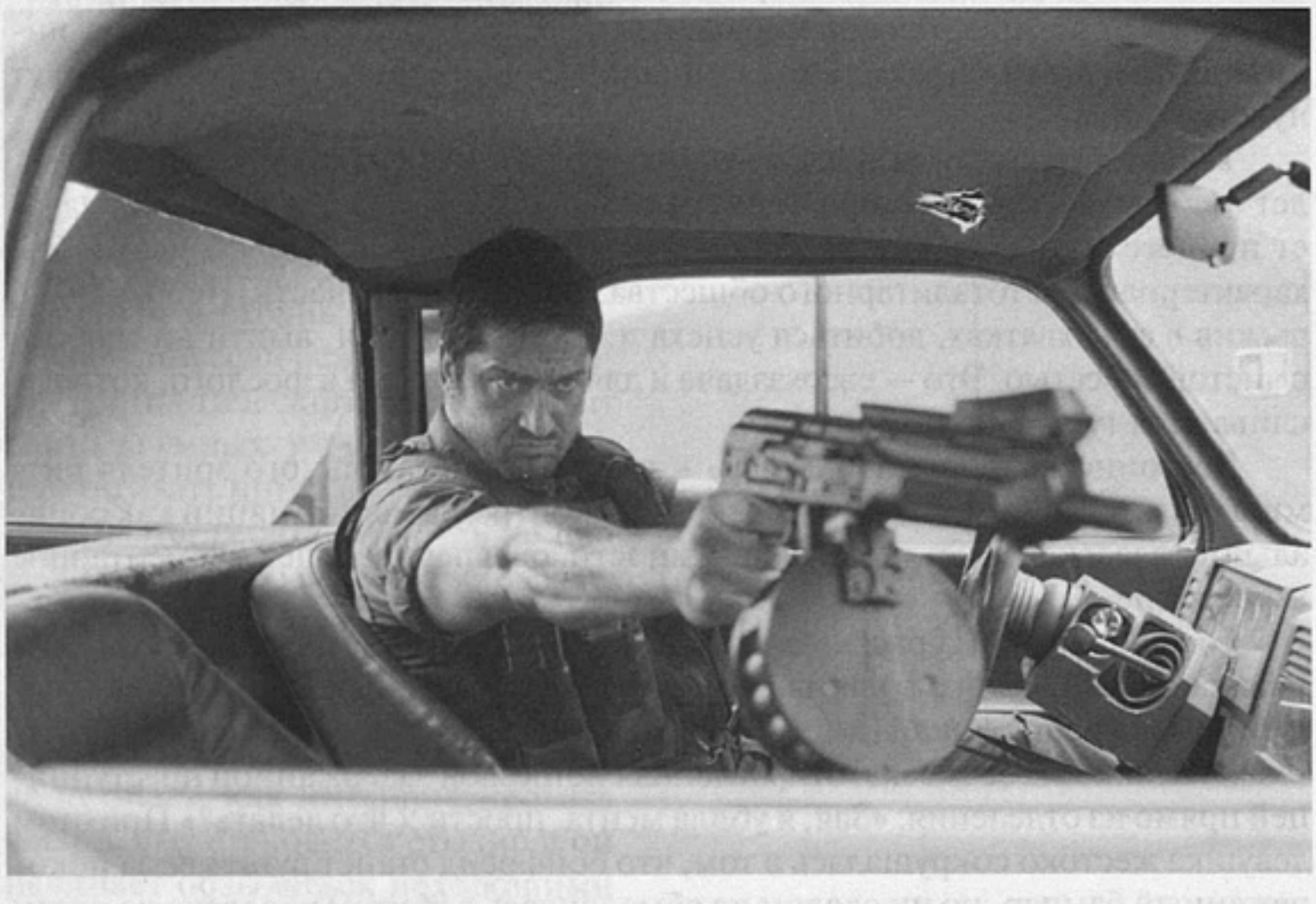
Уголовникам вживляют в мозг биочипы, после чего они становятся участниками некоей игры-стрелялки. Во время игры свободная воля стрелков элиминируется, их действиями управляют невидимые миру юноши, дамочки или толстяки с пивными животами. При этом пули, бомбы и кровь — настоящие. Тот из уголовников, кто выживет в ста сражениях подряд, получает свободу. Каждое сражение транслируется на весь мир в прямом эфире и пользуется громадным успехом у телезрителей.

Есть два претендента на роль протагониста: юноша с пультом Саймон (Логан Лерман) и незаслуженно осужденный на смертную казнь за несовершенное убийство Джон «Кейбл» Тиллман (Джерард Батлер), которым контролер Саймон манипулирует. Возможен такой взгляд на происходящее, при котором они окажутся двумя проекциями одной души. Но пока не будем усложнять, посмотрим на них как на два разных персонажа. На главного героя однозначно указывает название фильма «Геймер», то есть это именно юноша-манипулятор.

«Геймер» ***(Gamer)***

Авторы сценария, режиссеры **Марк Невелдайн, Брайан Тейлор**
Оператор **Эккхарт Поллак**
Художник **Джерри Флеминг**
Композиторы **Робб Уильямсон, Джефф Занелли**
В ролях: **Джерард Батлер, Эмбер Валетта, Майкл Си Холл, Кайра Седжуик, Рамси Мур, Логан Лерман и другие**
Lakeshore Entertainment
США
2009

Получается картина про юность, а эта категория важна для американского общества и всесторонне проработана западной социальной наукой: «Юношество было изобретено в то же самое время, что и паровой двигатель. Изобретателем последнего был Уатт в 1765 году, первого — Руссо в 1762-м. Изобретя юношество, общество столкнулось с двумя основными проблемами: как и где приспособить его в социальную структуру и как сделать его поведение согласованным с соответствующими инструкциями».



«Геймер»

Итак, «Геймер» — своего рода роман воспитания. Сначала Саймон донельзя технократичен. Он не понимает, что непосредственно влияет на жизнь и судьбу некоего человека из плоти и крови. Условно говоря, жмет на кнопки, стреляет направо и налево, никого не жалеет. Постепенно его сознание гуманизируется, и в финале юноша вмешивается в решающую схватку между кейблом и тем самым злодеем Кеном Каслом (Майкл Си Холл), который придумал и внедрил чудовищную технологию чип-управления.

Вмешивается Саймон, естественно, становясь на сторону Джона Тилмана. Тем самым он обретает почетное звание «взрослого» человека и как бы сливается-слипается со своим подопечным, который, как нам объяснили ранее, и в тюрьму-то попал по недоразумению или по чьему-то злому умыслу.

Любопытно то, что картина сделана в молодежно-клиповой стилистике: лично мне смотреть ее было не вполне комфортно. Бешеный монтаж, сумасшедший звук, все дергается и скачет. Это, впрочем, неудивительно: «Геймер» рассчитан именно на юношество и в некотором роде является ненавязчивой инструкцией, наглядным уроком по гуманизации.

Едва мальчик стал мужчиной, который, в свою очередь, воссоединился с семьей, фильм закончился. Я немедленно отправился в ближайший к кинотеатру парк, чтобы вкусить там неспешности, тишины и прочих атрибутов, сопутствующих моему далеко не юношескому возрасту.

Фильм, ориентированный на молодежную аудиторию, закономерно этой аудитории льстит. У взрослого дяди — проблемы с законом и со свободой, вдобавок злокозненный микрочип в голове. Напротив, юноша, который им управляет, лично свободен и обладает при этом неограниченным досугом.

С другой стороны, едва взрослый выходит из-под контроля, ломая правила публичной игры, власти предъявляют серьезные претензии к юноше, ко-

торый, как теперь выясняется, не свободен, а тоже подотчетен. То, что поначалу представлялось безобидным досугом, на поверку оказалось серьезным социальным обязательством.

Американская социология рассматривает процесс образования как процесс давления, притом систематического. «Прогресс» не есть нечто такое, во что, как считается, все обязаны верить; всем полагается вносить свой вклад в него. Другими словами, это «религия» не пассивного созерцания, а деятельного усилия. На практике это означает, что на индивида возлагаются обязанности достижений, желания достижений. Неудачи в достижениях интерпретируются как моральный дефект. Предполагается, что у индивида, который «правильно» социализирован, такие неудачи вызовут чувство вины.

Таким образом, та «взрослая» война не на жизнь, а на смерть, которую ведет под управлением юноши-геймера уголовник, метафорически обозначает процесс социализации этого юноши. И это не какая-нибудь частность, характерная для тоталитарного общества, но всеобщая участь. Необходимо, выжив в ста схватках, добиться успеха и, что называется, выйти на свободу с чистой совестью. Это — сверхзадача и для юноши, и для взрослого, которые сливаются тут в единую личность.

Достоинство фильма «Геймер» в том, что внимательного зрителя ритмично и жестко мотает между осознанием контроля-манипуляции как социального зла и как счастливой неизбежности, обеспечивающей элементарное взросление.

Российские СМИ рассказали недавно о двадцатидвухлетней девушке из Новосибирска, которая, напившись, сбила на богатой машине, принадлежащей ее бойфренду, тридцатишестилетнего милиционера. Миллионы телезрителей впечатлила эсэмэска, отправленная нетрезвой задержанной преступницей прямо из отделения: «Зая, я убила мента, прости :(что делать?» При этом девушка жестоко сокрушалась о том, что бойфренд станет ругать ее за покореженный бампер, но ни словом не обмолвилась о сбитом человеке из плоти и крови.

Нечувствительность того же рода, что и у героя «Геймера»: живое опосредовано техникой. Серьезная проблема, но для картин несколько иного уровня, нежели «Геймер», который этой темы едва касается.

ДМИТРИЙ КОММ

Пришельцы с соседнего двора

«Район № 9» — это фантастический триллер, который очень не хочет выглядеть фантастическим. Однако ничего необычного в этом стремлении нет; уже существует кино про живых мертвецов, которое, как выясняется, на самом деле про глобальный капитализм и страны третьего мира. В наши дни если режиссер и продюсер фантастического фильма хотят сойти за умных, им следует усердно подмигивать интеллектуалам: вы же понимаете, ребята, это ведь не про монстра, это про вашего соседа картина. Интеллектуалы — люди простоватые, если им не выложить интерпретацию на тарелочке, сами могут и не догадаться. А когда интеллектуал не знает, как интерпретировать фильм, ему становится стыдно и он начинает обзываться нехорошими словами: «трэш», «эксплойтейшн», «коммерческое кино».

Южноафриканский режиссер Нил Бломкамп и его продюсер Питер Джексон сделали все от них зависящее, чтобы интеллектуалы сумели интерпретировать их творение правильно. (Джексону, после того как он получил режиссерский «Оскар» за фильм «Властелин колец: Возвращение короля», снимавшийся семью съемочными группами в разных местах одновременно, доказать, что он — умный, просто необходимо.)

Итак, «Район № 9» повествует об инопланетном гетто на Земле, якобы находящемся в современном Йоханнесбурге и созданном по решению глав ведущих мировых держав тридцать лет назад для беженцев из другой галактики. В наши дни «девятый район» находится в ведении могущественной корпорации MNU, занимающейся высокими технологиями и кровно заинтересованной в раскрытии секрета «живо-

«Район № 9» ***(District 9)***

Авторы сценария **Нил Бломкамп, Терри Тэчел**

Режиссер **Нил Бломкамп**

Оператор **Трент Опалоч**

Художник **Филипп Айви**

Композитор **Клинтон Шортер**

В ролях: **Шарлто Коупли, Джейсон Коуп, Натали Болт, Элизабет Мкандави, Джон Саммер и другие**

Key Creatives, QED International, WingNut Films

США — Новая Зеландия

2009

го панциря», которым защищены инопланетяне. Однако все попытки овладеть чужой технологией неудачны, потому что для этого требуется разгадать ДНК пришельцев. Когда один из сотрудников корпорации (Шарлто Коупли) заражается инопланетным вирусом, который начинает менять его гены, он становится самым разыскиваемым человеком на планете — в качестве подопытного кролика, разумеется. Такой статус не устраивает героя, но убежище

«Район № 9»

он может найти только в районе № 9, у тех самых инопланетян, которые отнюдь не выглядят симпатичными и миролюбивыми — совсем как обитатели неблагополучных кварталов в гигантских мегаполисах.

Зрителям этого фильма может показаться, что они смотрят программу CNN, посвященную новостям из какой-то «горячей точки». В действие, стилизованное под прямую трансляцию с места событий, вклиниваются интервью с «местными жителями», которые высказывают недовольство соседством с пришельцами так, словно речь идет о нелегальных иммигрантах. Периодически на экране возникают разного рода «эксперты» со своей точкой зрения на происходящее. И даже сцены с компьютерными эффектами, а их в фильме немало, выглядят так, будто сняты со стороны, с не самого выгодного ракурса — как, скажем, документальные съемки терактов 9/11.

Помимо игровых сцен и псевдодокументальных съемок в фильме также присутствуют архивные кадры настоящих новостных передач Южноафриканского телевидения, агентства Рейтер и других источников. Эти кадры использованы, чтобы заставить фантастические события выглядеть еще более похожими на повседневную, непричесанную реальность. По той же причине в фильме нет звезд — появление узнаваемого актера на экране мгновенно разрушило бы тот эффект документальности, к которому стремились авторы картины. Можно сказать, что главной звездой фильма оказался сам режиссер и придуманный им стиль показа фантастических событий.

Декорации пресловутого «девятого района», разумеется, тоже не строили: снимали прямо на улицах Йоханнесбурга в квартале, предназначенном к сносу, предварительно заплатив городским властям, чтобы снос на пару недель отложили. «Мы не тратили время на то, чтобы создать красивую картинку, просто шли и снимали неотшлифованные, честные кадры, — сообщил прессе Нил Бломкамп, дебютант в полнометражном кино. — Я хотел добиться нового уровня реалистичности. Сейчас во многих фильмах используются кадры, замаскированные под реальные, — кусочек новостей с логотипом

CNN, узнаваемый телеведущий... так что я не делал ничего необычного. Просто в моем фильме таких кадров намного больше».

Бломкамп абсолютно прав. Тенденция демонстрировать фантастические события как происходящие здесь и сейчас, буквально в двух шагах от дома зрителя, возникла в кино много лет назад. Еще Паул Верхувен включал в свои фильмы «Робот-полицейский» и «Звездный десант» выпуски псевдоновостей и пропагандистские ролики, а высадку земного воинства на планету Клендату и вовсе показал, как репортаж в прямом эфире. Однако у Верхувена этот прием работал на усиление сатирической составляющей и не размывал фантастическое качество фильма. Бломкамп и Джексон собственными руками ликвидировали всю фантастику в своей картине, создав еще один политкорректный фильм о том, что субкультура гетто современных мегаполисов для большинства их жителей — все равно что инопланетная цивилизация. В любом крупном городе, будь то Чикаго или Париж, имеются районы, куда туристам и просто обычным гражданам не рекомендуется заходить даже в дневное время суток. Про обитателей этих гетто снято уже огромное количество фильмов как документальных, так и игровых. Их нравы и традиции исследуют, фольклор записывают — в общем, изучают, словно каких-нибудь аборигенов из племени мумбо-юмбо. «Аборигенам» нравится — можно дальше сидеть на социальном пособии, торговать наркотиками, время от времени постреливать друг в друга и чувствовать себя кинозвездами.

Чтобы представить эту абсурдную ситуацию как случай контакта с чужеземной цивилизацией, много фантазии не требуется. По сути, это сюжет для короткометражной дипломной работы какого-нибудь студента киношколы. И фильм начинающего киноэнтузиаста Бломкампа был именно остроумной короткометражкой, пока его не увидел большой человек Питер Джексон и не решил раздуть до полного метра. В итоге получилось кино а-ля «Догма», но со спецэффектами, летающими тарелками и бюджетом в тридцать миллионов долларов (который, впрочем, окупился уже за первую неделю проката; по нынешним голливудским меркам это почти что артхаусный фильм).

Разумеется, интеллектуалам понравилось. Рецензенты пишут, что «Район № 9» — это прообраз фантастического кинематографа будущего (хорошо, если не реальности). И знаменитая фраза Фредрика Джеймисона о «политическом бессознательном» цитируется к месту и нет. Вот только жалко старую добрую фантастику, которая имела смелость придумывать иные миры, а не копировать уже существующий...

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Никто не хотел умирать

Россия, зима 1942 года, падает белый снег. Пока советские солдаты еле-еле сдерживают наступление фашистов, а суровые генералы в Кремле вглядываются в секретные расшифровки, в стане врага нацистские алхимики успешно вызывают с того света барона фон Вольфа и его рыцарей на вороных конях, рвущихся в бой, чтобы отомстить русичам за былые обиды. В это же самое время по полям и степям скитается одинокая девочка Надя, которую демонстрируют советским солдатам на представлениях в качестве специального натренированного диковинного зверька. Девочка стоит с повязкой на глазах, солдатики задают ей дурацкие вопросы, а она угадывает их имена, фамилии, обидные прозвища и называет, кого из них убьют в ближайшие пять минут. Убивают, естественно, всех, а чудо-девочка, страдающая полной амнезией и потому не очень понимающая, что с ней происходит, бредет дальше, пока не набредет на разрушенный кинотеатр, в котором ей на специальной временной транспроекции покажут кино про ее прошлое. Потом, не без поддержки мудрого старца в тулупе, мастерски владеющего искусством мордовать противника деревянным посохом, Надя доберется и до Кремля, где начальник тайного Шестого отдела генерал Белов наконец-то с толком и расстановкой объяснит ей, как она дошла до жизни такой. Вместе с четырьмя своими друзьями девочка входила в состав элитного Первого отряда, бойцы которого умели не только быстро бегать, высоко прыгать и метко стрелять, но и обладали некоторыми небесполезными паранормальными способностями. Некоторое время назад друзья погибли, и от Нади теперь хотят, чтобы и она совершила вы-

«Первый отряд» ***(Faasuto sukuwaddo)***

Авторы сценария **Миша Шприц, Алеша Климов**
Режиссер **Ёсихару Асино**
Анимация **Хирофуми Никата**
Художник **Масанобу Номура**
В ролях: **Игорь Томилов, Георгий Мартиросян, Александр Кириллов, Теодор Шуллер, Светлана Боровик, Вадим Синицын, Александр Пашутин, Геннадий Сейфуллин, Любомирас Лауцявичюс**
Studio 4°C co, Molot Entertainment
Япония — Россия — Канада
2009

лазку в мир иной и, разыскав там души погибших друзей, уговорила их ненадолго вернуться на землю и дать бой рыцарям из ада, рвущимся отомстить за фиаско в Ледовом побоище.

Главное, что необходимо знать при встрече с «Первым отрядом», анимэ-проектом, основанным на сценарии двух российских авторов, нарисованным японскими художниками и профинансированным канадцами, — это анимэ традиционное. Ровно настолько, настолько же и нет.

Фильм набросан безошибочно узнаваемой линией рисунка, характерной для анимэ в целом. С определенными поправками на реалии, естественно. Диктуемые материалом особенности изображения героев-европейцев, специфический ландшафт российской земли (представленный здесь довольно полно — от полей-тополей и деревенек до Москвы и Кремля; есть, среди прочего, даже сцена погони в метрополитене)... Миша Шприц и Алеша Климов, главные идейные вдохновители проекта, сами много и подробно рассказывают в интервью, как нелегко было учить японцев рисовать березки и объяснять, почему забор надо изображать окосевшим. Впрочем, забор забором, но наложения одной стилистической традиции на другую не происходит — «Пластилиновая ворона» не встречается с «Евангелионом», и слава богу. Это и не случай Хаяо Миядзаки, который в своем формотворчестве аккумулирует опыт всей мировой культуры, нежно и в то же время настойчиво подбивая его под свой собственный уникальный метод, так что уже не только не вспомнишь, откуда что пошло в этих чудесных мирах, но и даже как-то неэтично в том разбираться. С «Первым отрядом» история другая. На перекресток традиций его авторы, конечно же, тоже ступают, но перекресток этот подчеркнуто смысловой.

Во-первых, если кому-то вдруг может показаться, что сюжет «Отряда» отдает изрядной долей, скажем так, бреда, то да, действительно отдает. Во-вторых, если кто-то серьезно полагает, что сюжет анимэ в устном или письменном изложении в принципе может звучать как-то иначе, — то нет, не может. И это не оскорбление и не эстетический приговор. Это данность жанра и правила игры. Анимэ как самый обособленный жанр анимации всегда известным образом тяготеет к тоталитаризму — или на уров-

«Первый отряд»

не сюжетов, или на уровне формы, иногда одновременно подразумевая и то, и другое.

Совместное произведение российских энтузиастов и японского режиссера Ёсихару Асино — возможно, первый проект, обнажающий эту характерную особенность до предела и возводящий ее в ранг основополагающего принципа. Помимо культа изображения анимэ — это еще и жанр с исключительно жесткой иерархией и культом большой формы: какой бы ни была линия рисунка и как авторы ни множили бы детали и подробности сюжета, сам сюжет всегда должен быть наброшен крупными, сочными мазками. Эстетика тоталитарного искусства, пожалуй, единственная, в которой так же, как в анимэ и во всей японской культуре в целом, столь важен символ: он важен настолько, что в девяти случаях из десяти возобладает над смыслом, в него вложенным. Более того, даже несмотря на существенную разницу мотивировок и аргументации, смысловая нагрузка двух этих эстетических пластов сходится, по крайней мере, там, где иррациональное, нематериальное начало торжествует над материальным, будь оно хоть изящно и правдоподобно выведено на бумаге или снято на натуре в соседней деревеньке.

В «Первом отряде» эти две традиции «большого стиля» сошлись крест-накрест в пусть не всегда элегантном, но неизменно эффектном симбиозе. Красный пионерский галстук здесь рифмуется по цвету известно с чем, а победные красные звезды на шинелях солдат и башнях Кремля — не привычные полулубочные изображения любимой Родины: здесь авторы словно бы возвращают им подрастерянную за прошедшие годы символику, включающую в себя, кроме всего прочего, положенный по жанру эпико-героический пафос.

Историю, пускающую этот самый героический пафос по накатанной дорожке четких канонов японского анимэ, авторы «Первого отряда» накидывают на экране с такой долей искренней удали и свободы, что как бы ненароком заступают на территорию еще одного не менее канонического жанра — комикса.

История комикса за последние десятилетия убедительно доказала, что формат графического романа позволяет проделывать практически безболезненные хирургические процедуры по скрещению самых разных жанровых тради-

«Первый отряд»

ций. В «Первом отряде» несколько славных традиций комикса синтезируются с известными приемами анимэ — характерным шипением и искрами изо всех углов, а поднятые на боевые подвиги пионеры пересекают экран с бронебойным напором «девушки из танка», и даже колористика тут вполне себе комиксовая. Преобладают красный, отвечающий понятно за что, белый, символизирующий добро и чистый дух, и сизый, в котором обретаются, в основном, восставшие из ада недруги на лошадях. Но есть тут и еще один, гораздо менее очевидный, прием, задействованный то ли для того, чтобы хотя бы чуть-чуть вернуть анимационное действие на рельсы реалистического повествования, то ли, что более вероятно, — выступить в роли уже вроде бы отслужившей свое виньетки под названием «постмодернистское ироническое авторское осмысление собственного материала».

На экране то и дело возникают «говорящие головы» — актеры, с серьезными лицами зачитывающие комментарии «участников событий», «специалистов по военной истории», «докторов» и далее по списку. Эффект от этих псевдодокументальных интермедий столь же двойствен, как Харви Дент после встречи с банкой серной кислоты. С одной стороны, возникающие посреди максимально условного пространства с периодичностью чуть ли не каждые пять-семь минут «говорящие головы» не могут не разрывать впечатление — в итоге добрая часть удалого задора анимационных приключений пионерки Нади и ее друзей расстреливается вхолостую. С другой же стороны, как продемонстрировали показы «Первого отряда» на Московском кинофестивале, даже такой старый приемчик, как «постмодернистское ироническое авторское осмысление», еще находит отклик в сердцах публики. Говоря проще, авторы добились желаемого комического эффекта, зрители смеялись. Как бы там ни было, необходимо, видимо, признать, что даже щепотка реальности, пусть и подпущенная сюда ради осознанной авторской сверхзадачи, скорее, все-таки лишняя на этом анимационном банкете. Анимэ-эстетика, как правило, требует определенного если не погружения, то привыкания, а стоит привыкнуть, как на экране вдруг появляется, скажем, Георгий Мартиросян и начинает хорошо поставленным голосом «добавлять реальности» — все-таки это диковато.

Мнений, впрочем, может быть как минимум два. В последние годы анимация показала, что если постмодернизм, причем не всегда с человеческим лицом, где-то и жив, то жив он как раз на просторах нарисованных миров. Очевидно и стремление очень многих авторов подперчить собственное произведение еще чем-нибудь эдаким, даже если там и так сплошная «Паприка».

Другое дело, что, несмотря на многосложную национальную принадлежность, «Первый отряд» воспринимается скорее все-таки как часть российского кино. И вот на фоне отечественного кинематографа, объединяющим свойством которого в последнее время становится убедительная победа рационального, 80-минутный лаконичный мультфильм, демонстрирующий редкую разухабистость свободы формы и содержания, вызывает какое-то не вполне киноведческое желание идти жать руки авторам и желать им дальнейших творческих успехов.

КОММЕНТАРИИ

«Штрафбат», режиссер Николай Досталь

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Заря над мертвыми

Я три раза смотрел фильм, в котором как-то участвовал. При первом просмотре задела пара неточных деталей, но нараставшее общее впечатление все смыло и поглотило. При втором просмотре опять царапали мелочи, но общее впечатление оказалось еще сильнее. Третье впечатление было самым сильным, даже оглушающим. Целое, в котором тонуло все, что не удалось, — это, пожалуй, высшая оценка творческой работы. Я вспомнил, как мой профессор Леонид Ефимович Пинский когда-то сказал мне: «Великие романы все несовершенны». Эта реплика вызвала в моем сознании ряд примеров: Достоевский, Толстой, Сервантес, страдавший от несовершенства «Дон Кихота». В конце жизни он написал «Персилес и Сигизмунда», заботясь об изяществе каждой строчки. Из уважения к Сервантесу я прочел русский перевод: скука смертная.

Совершенно отделать можно только ограниченный круг образов. А великие создания искусства — попытка угла, развернутого в бесконечность. И в бесконечности, где сходятся параллельные линии, молния вдохновения как-то достигает высшей цельности, поглощая все явные ошибки, явные срывы. Почти в каждом романе Достоевского есть огрехи, но они озарены светом душ, раскрывшихся Богу-Духу. «Гамлет» кончается горой трупов, но я вспоминаю две строки из старого, забытого стихотворения Зинаиды Миркиной: «Заря над мертвыми взойдет, и это будет воскресенье»...

Заря остается в сердце и после «Штрафбата» Николая Досталя. Там есть наспех сделанные сцены (обычный грех сериалов), есть анахронизмы, царапающие память фронтовика, и наконец вводится священник с ружьем, принимающий исповедь и у мусульман, и у еврея. Но я готов поклясться, что фильм без этой «волшебной ошибки» потерял бы часть своей силы. Искусство имеет право на «волшебные ошибки» (как назвал это Валентин Серов). И история искусств не отвергла вид города Толедо, в котором Эль Греко перенес башню с одного конца города на другой.

Дробное сознание находит в мире множество противоречий, пороков и неправдоподобных событий, но все эти несовершенства тонут в святой целостности восходов и закатов. И искусство, создавая свой мир, также этого достигает. И когда над грудой трупов мы видим в финале фильма сухой перечень штрафных батальонов и штрафных рот, этот список начинает звучать в душе, как поминальник, как повторяющийся возглас: «вечная память», «вечная память»... Я не знаю лучшего фильма о войне в целом, лучшей притчи о битве Сталина с Гитлером, ибо «Штрафбат» — совсем не только о штрафбате: в той войне судьба всех стрелковых рот и батальонов при прорыве укрепленной полосы отличалась от судьбы штрафников только на словах.

Я вспоминаю полосу смрада, через которую каждую ночь проходил из балки Широкой в балку Тонкую, натыкаясь на торчавшие из ровиков недохороненные руки и ноги. После ранения я долго хромал, был прикомандирован к редакции дивизионной газеты и должен был обеспечить ее материалом об успехе контрнаступления, на которое Сталин, испуганный риском потерять Сталинград, согнал несколько десятков стрелковых дивизий — без *единой* зенитки, без *единого* истребителя в воздухе, — и погнал всю эту массу на убой: с задачей срезать танковый клин. Наша дивизия продвинулась на три километра, и это было рекордом. В ноябре пришлось расформировать половину обескровленных дивизий и за счет выживших, уцелевших пополнить оставшиеся для прорыва, вошедшего в историю...

Бессмысленных потерь было немало в 1941—1942 годах, только зимой не было смрада. Кровь большими розовыми пятнами растекалась по белому снегу... И в эвакогоспитале, куда меня в конце концов доставили, я много раз выслушивал единодушный солдатский приговор сталинскому стилю войны: «Не война, а одно убийство».

В 1943 году положение изменилось. Русская зима и русские просторы оказались слишком большим куском для гитлеровской глотки. Растянувшийся немецкий фронт стал Ахиллесом, у которого пятка всюду. Но потери советской пехоты измерялись прежними цифрами. После одного из прорывов, в которые вошли наши танки, в полках 258-й дивизии осталось по десятку штыков. В январе 1943-го мы продолжали наступать в составе *одной* сводной стрелковой роты, которую поддерживали две минометные батареи и пять артиллерийских батарей всех калибров. В этом составе «войска полковника Левина» попали в «Приказ Верховного главнокомандующего» за город Шахты и стали 96-й гвардейской.

Война на четыре месяца стихла, и наступил звездный час военных многотиражек. Я разыскивал среди наших пополнений солдат, которым было что рассказать, сочинял статьи «Из боевого опыта» и убеждал, по мере своих литературных способностей, что теперь все мы стали гвардейцами-сталинградцами. То же делали газеты армейские, фронтовые... Но главное — мы все втянулись в войну, мы стали солдатами, офицерами, и даже Сталин чему-то научился и начал прислушиваться к советам опытных военачальников. Наконец заводы, эвакуированные в Сибирь, заработали на славу...

Пришли победы, но убитых и раненых не стало меньше. Особенно в пехоте, куда брали в основном деревенских жителей. Огромные военные потери обескровили всю страну, но особенно досталось деревне. Она так и не оправилась.

«Штрафбат» — притча о той цене, которую мы заплатили, избавив Европу от атомной бомбы. Гитлер — не Хирохито. Он не капитулировал бы после одного-двух атомных грибов. Он попытался бы ответить химическим, бактериологическим оружием. И чума могла бы разгуляться по всему миру... Сейчас, после шести десятилетий, избавление мира от смертельных плодов науки в 1945 году — то, чем мы действительно можем гордиться. Передвижение границ — призрак, тешивший тщеславие, но уже исчезнувший. В победе есть сходство с хмелем. За хмелем приходит похмелье...

В 1945-м нам казалось, что мы победили. На самом же деле, миллионы выживших солдат и их потомков впитали в себя яд сталинской демонической воли — этот медленно действующий яд до сих пор отравляет Россию. А Германия, проиграв войну, выиграла освобождение от гитлеровского наследства и живет несравненно лучше и — честнее нас.

Но история не предоставила нам другого пути. Увы, режим, созданный Сталиным, дал нам возможность победить только по-сталински, громоздя трупы на трупы и отравляя Россию трупным ядом великодержавной спеси.

Осталось осознать то, что мы сделали, и то, что нам остается сделать: пройти курс духовной терапии и освободиться от яда, дремлющего в наших жилах. И бесконечный поминальник в финале «Штрафбата» — призыв к нашей совести, один из знаков пути от духовной смерти к воскресению, одно из напоминаний о словах св. Силуана: «Держи ум свой во аде и не отчаивайся».

Прошло время, и я посмотрел новый фильм Николая Досталя «Петя по дороге в царствие небесное». И опять захотелось разобраться в том, как и почему экранная история тревожит мою личную историческую память. Почему экранные персонажи заставляют содрогнуться от сходства с реальными, а их судьбы помогают не только понять прошлое, но и вглядеться в нашу сегдняшнюю жизнь.

Кажется, что смотреть на эту всеобщую дурость скучно. Главный герой, инспектор Петя, тоже вводится в действие как-то по-дурацки: он бредет куда не следует, его ловят, ведут, а потом по-дружески начинают болтать с ним. Я долго не мог понять, почему люди втягиваются в его детскую игру, почему Инженер, многое понимающий, сдержанно напоминающий своим подчиненным об осторожности, извиняется, что не заполнил путевой лист, а на сына рассердился и выгнал из машины: пусть подумает, кто здесь идиот.

И в самом деле, кто здесь идиот? Или, вернее, кто здесь не идиот, не стал идиотом, не стал марионеткой, управляемой по веревочке. Советские граждане, избирая депутата Верховного Совета, слушаются знака из президиума, как заключенные по команде ложатся носом в снег. И хотя мы только что видели начальника лагеря, его супругу и ее сослуживца-любовника в частной сцене (напоминающей комедию дель арте), знак из президиума стирает лица; Тарталья, Коломбина и Арлекин тотчас становятся простыми советскими людьми. А едва официальная часть кончилась, Тарталья (начальник лагеря) опять ревнует Коломбину, Коломбина берет «на слабо» хирурга, застывшего в ожидании смерти (где-то в Москве идет процесс над «убийцами в белых халатах»). И вдруг Хирург взлетает над страхом и наставляет рога Тарталье, способному раздавить его одним мизинцем.

Но это уже кульминация трагикомедии, и образы, созданные Гоцци, начинают резонировать с советской жизнью, и накануне похорон Сталина одураченная толпа отступает на задний план, а на первом плане маски на мгновение оживают, когда инструктор Петя прикасается к ним своим волшебным жезлом. И я с нетерпением жду следующей сцены, чтобы увидеть, как советская скука, доведенная до гротеска, превращается в волшебную сказку об инструкторе Пете.

«Ребенок, непризнанный гений средь будничных, серых людей», — писал Максимилиан Волошин. Долговязый ребенок с умом, остановившимся на девятом или десятом году, но живой ребенок, оживляющий своим отношением все, к чему прикоснется, даже дурацкое строительство и дурацкий мавзолей из снежных глыб, откуда он со своим жезлом инспектора приветствует колонну заключенных. Ребенок, сохранивший детское чувство игры, связанной с чем-то неосознанно высшим, может быть, не менее высоким, чем обряды взрослых.

Люди рождаются на свет с памятью о целостной жизни, тянущей к игре-обряду, а потом теряют радость игры, и Петя их радует напоминанием о них самих, об их детской подлинности, давно потерянной в чередовании советской скуки с советским страхом. И простые люди радуются Пете как напоминанию об их собственной искре живой жизни. А все прочие как-то выстраиваются в «социальную структуру» — в соответствии с тем, как они относятся к инструктору Пете.

Неколебимы только главные идиоты, мерзавцы-начальники: начальник лагеря, начальник конвоя. Петя их глубоко раздражает. Сложнее поведение скучающей супруги Мерзавца. Когда Петя приходит к ней на прием с обожженной рукой, она забывает об опасной игре с хирургом и с материнской нежностью перевязывает обожженную руку. Наконец, с Петей вступает в детскую игру инженер, начальник строительства, совершенно открывающий душу только за фортепьяно.

И вдруг сюжет неожиданно меняется. В танец комических масок врывается смерть. Бегут двое заключенных, и случайная пуля попадает в Петю. И за этим убитым ребенком передо мной встали тени миллионов убитых. Я не навязываю всем свои ассоциации, но и скрывать их не хочу. За местным Мерзавцем, хозяином местной своры палачей, встают тысячи таких же идиотов — и тот, кто их растил. Я вижу его, хозяина, за мерзостью слуг, и не нужно портретного сходства: у них ведь не было лиц, и след, оставленный ими в истории, смывает время. И гнев сливается с горечью сатиры.

МИФОСТРОИТЕЛЬСТВО

АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

Мифы и реальность: банк «Рублев»

«Нам нужны новые Гоголи и Щедрины», — так, по воспоминаниям писателя Симонова, сказал при обсуждении кандидатур на Сталинские премии в начале 1952 года Тот, Чье Имя Не Стоит Упоминать Лишний Раз. По индексу цитирования Салтыков-Щедрин до сих пор — безусловный лидер, причем вспоминают классика чаще неточно и невпопад. С Гоголем — сложнее. Хотя мегаблокбастер Владимира Бортко «Тарас Бульба» — доказательство того, что славное имя вполне приспособлено для крышевания любого пропагандистского бизнеса. Характерно, что главный афоризм о России («две российские беды — дураки и дороги») — так и функционирует без авторства, как бы обывательское сознание ни пыталось приписать его то Гоголю, то Щедрину.

По-моему, много бóльшую нужду, чем в Гоголях и Щедриных, мы испытываем (хотя звучит это, конечно, не так благозвучно и не так чеканно) в Роланах Бартах. Его (их) как-то рано списали со счетов. Реинтерпретация мифологем и мифологий по Барту, поиск и выявление мифологических структур в нерядоположенных явлениях повседневности — более полезное и, одновременно, опасное для власти дело, чем унылые разборки с расхожими пошлостями и разоблачение цитат и афоризмов. Чем и занимается с немалым успехом единоросс Владимир Мединский в мультимедийном проекте с многообещающим названием «Мифы о России».

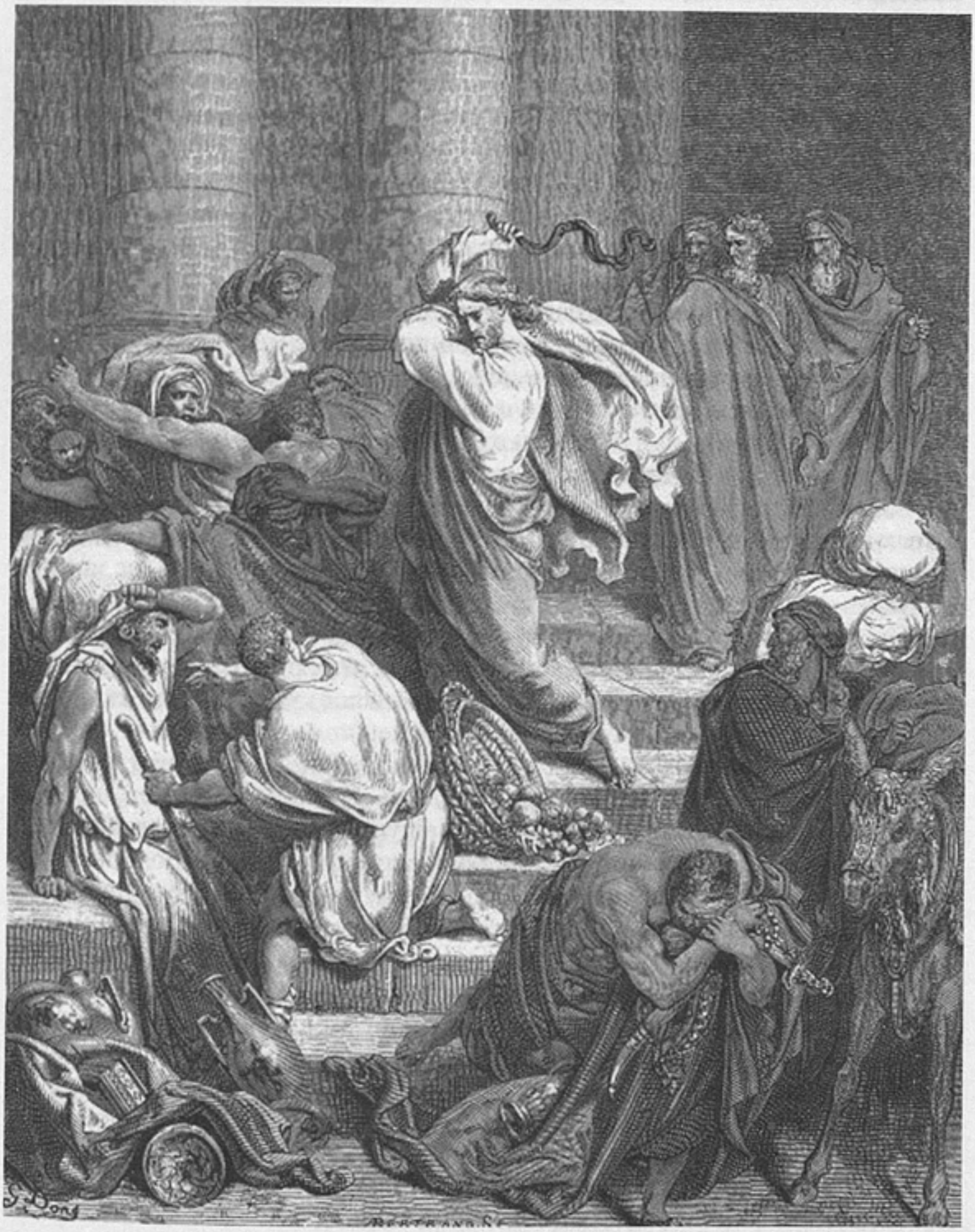
Актуальность работы с понятием «миф» обусловлена тем, что это необыкновенно горячая тема. Мифологизационные процессы происходят какими-то сумасшедшими темпами. Один из ярких примеров — фильм Стивена Фрирза «Королева», где вполне реальные и действующие на момент премьеры в 2006 году персонажи — королева Елизавета II и глава кабинета Тони Блэр на наших глазах не только превращаются в героев мифа, но еще и вступают в мифологическое противостояние. Именно они — премьер и королева — мифологические персонажи: к ним, как к античным героям, нельзя относиться хорошо или плохо. В то время как канонизированная мифологическая мегагероиня принцесса Диана выступает в этой истории в функции рока.

Оливер Стоун начал снимать байопик «Буш», когда W был еще у власти. Если так пойдет дело, то жизнеописание Барака Обамы получит несколько «Оскаров» до окончания первого президентского срока.

Да бог бы с ним, с кино. Сегодня мы имеем настоящего античного героя в качестве Президента Земного Шара. Человечество в целом, а не только аме-

риканский народ (хотя, безусловно, мультикультурность Америки позволяет говорить об этой стране как о действующей модели всего человечества), возложили на Обаму все надежды на будущее и всю ответственность за него. Воистину — титанический груз! В том, что дела обстоят именно так, мне пришлось убедиться в январе нынешнего года в Стамбуле, на экспертной конференции International Dialogue. Обсуждались реакции на избрание Обамы в разных странах. Турецкий политолог, рафинированный восточный интеллектуал, главный редактор журнала, буквально потряс аудиторию рассказом о том, как в богом забытой глухой турецкой деревне в районе озера Ван крестьяне принесли в жертву новоизбранному 44-му президенту США 44 барана. Чтобы все у него и, главное, у них было хорошо. Понятно, что до 2008 года крестьяне не только не знали, кто в США президент, но и, скорее всего, не представляли, что есть такая страна. Если вспомнить, что жертвоприношение животных суть символическая замена жертвования собственной жизни, то обсуждение символической нагрузки на фигуру реального человека по имени Барак Обама можно закрыть.

Подобную дискуссию о представителях российского политического истеблишмента можно и не открывать. Прежде всего потому, что российскому



Гюстав Доре. «Изгнание торгующих из храма»

национальному лидеру приходится самому немало трудиться, чтобы предъявить людям свой символический или мифологический потенциал — покорять воздушную стихию в истребителе и водную — в мифологизированном фильмом «Титаник» глубоководном аппарате «Мир», демонстрировать свои почти античные стати во время охоты и рыбалки, пытаться вмешаться в православный миф о Борисе и Глебе во время визита к Илье Глазунову — персонажу не столько мифологическому, сколько мифическому (или виртуальному, если угодно). В данном случае символическая накачка происходит сверху. В то время как Обаме по каким-то причинам люди приносят жертвы сами. Жалкие попытки мифостроительства в виде сравнения Николая Патрушева с Николаем Угодником в документальном фильме Первого канала «Формула безопасности» не обсуждаются.

Невозможно предположить, что в обозримом будущем кто-то из последних российских лидеров — Горбачев, Ельцин, Путин — станет героем игрового фильма или сериала. И хотя очевидно, что игровое кино — один из главных и наиболее эффективных инструментов мифологизации, но в наши новейшие времена в России этот инструмент не работает. Даже страшно представить себе, что бы мы получили, если бы кто-то решился на такое — снять игровую картину о названных персонажах. И проблема здесь не только объектная, но и субъектная. Между тем лучший американский производитель качественных высокобюджетных сериалов, канал HBO, совместно с BBC только что выпустил впечатляющий четырехэпизодный мини-сериал «Дом Саддама» (House of Saddam). Кастинг ориентирован на портретное сходство актеров со всеми, даже второстепенными героями, все реалистично, местами натуралистично, но при этом творится величественный миф о Саддаме, как Сталине нашего времени, который, в отличие от своего мифологического предшественника, поплатился за преступления перед человечеством и собственным народом.

Есть еще одна проблема, связанная с наплевательским, по-российски легкомысленным отношением к функционированию мифологем. Ее можно обозначить как контекстуальное хамство. Это когда символическая ценность размещается в таком контексте или в такой среде, которая сама по себе нейтральна, а в сочетании они порождают деструктивный эффект, профанируют и ценность, и среду. Попросту говоря, у некоторых особо рефлексивных граждан подобные операции вызывают ощущение того, что хамство побеждает на самых неожиданных территориях. Хотя, конечно, это весьма субъективно. Не очень рефлексивные индивидуумы спокойно проходят мимо, не моргнув глазом.

Приведу в связи с этим один пример. В Москве, в Елоховском проезде, в пятидесяти метрах от Богоявленского собора, являющегося кафедральным для Московской патриархии, на одном из особняков красуется вывеска, из которой следует, что в данном здании расположен *коммерческий банк «Рублев»*. При этом на вывеске, как и на сайте, название банка кокетливо выведено шрифтом, напоминающим древнерусскую вязь. На меня, например, шоковое впечатление произвела не только вполне кощунственная игра слов, контекст, профанирующий имя святого, канонизированного в лике преподобного, но и среда, в которой размещен этот странный артефакт. Ясно, что и православные прихожане одного из самых знаменитых храмов Москвы, и священнослужители постоянно проходят мимо и скользят взорами по вывеске. Подозреваю (это, конечно, только домыслы), что по такому адресу может быть прописана структура, имеющая институциональное отношение к Патриархии. Тем более под таким именем. Как же так? Неужели название коммерческого банка, находящегося по адресу, в котором звучит знакомое каждому православному имя Елоховская, никому не режет слух? Единственным оправданием всему этому может быть только сакрализация рубля как национального культурного достояния, сомасштабного Рублеву. Реальность дает мало оснований для подобного отношения к национальной валюте.

Представляется, что равнодушие к дискредитации символических ценностей, насилию над мифами обусловлено такими характеристиками современного обыденного сознания, как неразвитость ассоциативного мышления и воображения, недостаточная разработанность эмоциональной сферы, привычка к восприятию большинства сообщений как информационного шума. Причины, по которым общественное сознание дошло до такого состояния, — тема отдельного разговора. Отметим только, что здесь коренится и массовое равнодушие к возвращению в 2000 году Государственного гимна авторства Александрова — Михалкова. Эта музыка и эти обновленные слова не вызывают у большинства ни эмоций, ни ассоциаций. Они воспринимаются как привычный информационный шум. Конечно, миф или символическая ценность заслуживают большего.

Эмоциональная и моральная глухота, непонимание разрушительных последствий размещения старых ритуалов, символических действий и камланий в новом контексте ведет к его разрушению и воспроизводству старого контекста существования. Так, представляется невозможным преодоление «советскости» до тех пор, пока существуют такие профессиональные праздники, как День милиции и бывший День чекиста, а ныне, с 1995 года, — День работника органов госбезопасности. В данном случае речь идет даже не о праздниках как таковых, которые вполне могли бы быть узкокорпоративными мероприятиями, а об их существовании в привлекательном для миллионов медийном пространстве — в виде «концертов мастеров искусств», которые десятилетиями транслируются 10 ноября и 20 декабря главными федеральными телеканалами. Очевидно, что практика богатых концертов самых знаменитых отечественных, а применительно к Дню чекиста и зарубежных артистов, отмечающих подобные знаменательные дни, выглядит по меньшей мере странно в современном европейском культурном контексте. Представьте, возможно ли празднование Дня «бобби» в Ройял Альберт Холле или концерт в «Олимпии», посвященный Дню «ажана». Не говоря уже о Дне спецагента (ФБР) с соответствующим концертом в Линкольн-центре.

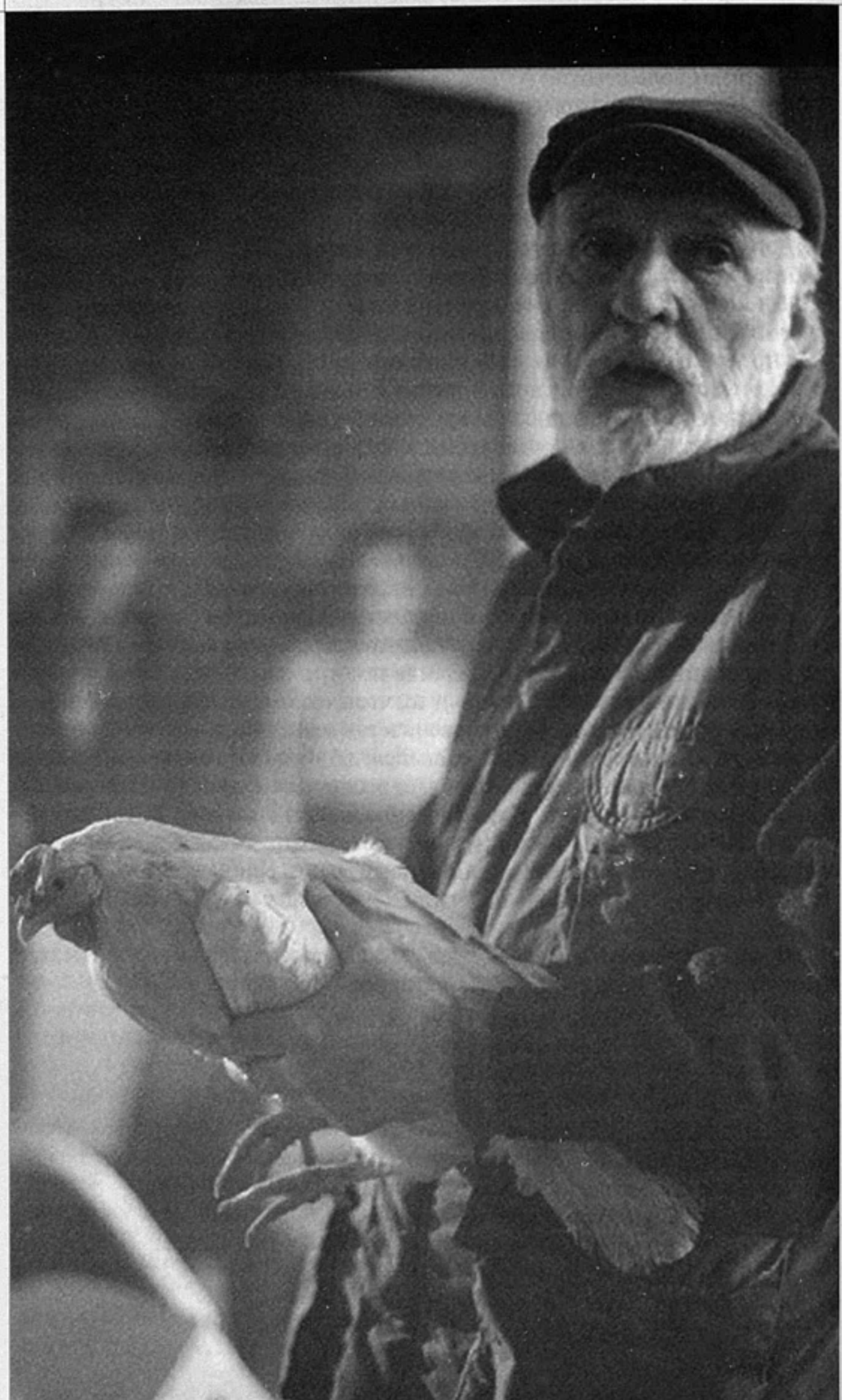
Очевидно, что мало изменилась с советских времен и мотивация участия в концертах тех, кто больше всего нравится начальству силового блока, — это сервильность, страх или нежелание портить отношение с теми, у кого в стране реальная власть. Понятно и то, что в самом содержании концертов символически утверждается преемственность в деятельности правоохранительных и карательных органов, а также спецслужб — от 1917 года до наших дней. Неясно, как будет выглядеть и как будет воспринят первый концерт, посвященный Дню милиции, после преступления майора Евсюкова. Возможно, нерефлексивные граждане воспримут его, как еще один малозначимый всплеск информационного шума. За полушутливым, почти ёрническим — «Концерт ко Дню советской милиции — это святое!» — большое содержание и глубокий смысл.

В 1953 году в журнале «Крокодил» (№ 12) появилась смелая по тем временам отповедь бюрократам поэта-сатирика Юрия Благова:

Мы — за смех! Но нам нужны
Подобрее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали.

С Щедриными и Гоголями, действительно, можно договориться, чтобы не трогали. С Бартами — никогда. Ученые, даже если захотят, добрее не станут, им научная методология не позволяет. Они ведь не бичуют, не разоблачают, не критикуют. Они просто фиксируют, констатируют и заставляют взглянуть на привычное по-новому.

И М Е Н А



Ян Шванкмайер
в фильме
«Безумие»

АНТОН ДОЛИН

Доктор кукольных наук

Я много слышал и читал о свойствах планет и о том, что небо будто бы in forma sphaerica, то есть круглое. Но я хотел бы все увидеть, ощупать руками, поэтому я решился отложить на время богословские занятия и предаться изучению магии.

«Доктор Иоганн Фауст», пьеса для театра кукол

В начале не было слова. Было молчание, а потом музыка. Бога тоже не было. Был Бах. Но и он зазвучал не сразу. Не торопясь, пока шли титры, человек входил в здание, поднимался по лестнице, снимал верхнюю одежду, садился и касался клавиш. После этого не было ни людей, ни зданий, ни одежды, ни инструментов. Только хаос, из которого рождались формы. Только глухие тюремные стены и решетчатые окна. Под властью музыки стены исчезали, окна открывались. Шел 1965 год. «Иоганн Себастьян Бах: Фантазия соль минор» стала вторым фильмом тридцатилетнего художника и скульптора Яна Шванкмайера. Именно в этот момент он решил, что и в дальнейшем будет снимать кино, — еще не зная, что за необдуманное обещание ему придется заплатить годами опалы, искать прибежища в театре, уходить в андерграунд и ждать смены политического режима, чтобы сделать свой первый полнометражный фильм. Это произойдет только в 1987-м.

Двадцать лет спустя его признают живым классиком, основоположником сюрреалистической анимации, уникальным достоянием мировой культуры. Впрочем, это не принесет ему ни широкой популярности, ни больших бюджетов на новые проекты. Подпольщик — звание пожизненное.

Слово «фантазия» появляется в заголовке фильма, разумеется, не случайно — хоть и со ссылкой на Баха. Как бы далеко на любой шкале эстетических ценностей ни находился Шванкмайер от Диснея, он, по сути, пошел следом за американскими аниматорами, первыми попробовавшими «экранизировать» Баха в «Фантазии» (1940). Методы и взгляды чешского авангардиста были иными, чем у голливудских популистов, а цель — сходная: выразить невыразимое и невербальное при помощи анимации. Шванкмайер — убежденный атеист (кстати, характерная национальная черта: чехи, кажется, самая нерелигиозная европейская нация, 59 процентов населения считает себя неверующими), однако он верит в ирреальное. Этот парадокс — главный источник жгучего, неиссякающего интереса режиссера к происхождению мира и человека,

к недогматической трактовке основ бытия, упорно и по-детски ставящихся под сомнение в каждой работе Шванкмайера.

Сюрреалист от рождения, ставший таковым задолго до присоединения к кружку Вратислава Эффенбергера в 1970-м, он еще в школе выменивал у одноклассников антологии с переводами Карела Чапека из французской поэзии и покупал советские искусствоведческие монографии о «дегенеративной западной живописи», чтобы увидеть картины Сальвадора Дали — хотя бы на черно-белых репродукциях плохого качества. Обучаясь на режиссера и художника-постановщика в Пражской театральной школе, он в своем дипломном спектакле «Король Олень» по Гоцци впервые спрятал живых актеров в утробе гигантских деревянных марионеток (этот же прием он неоднократно применял позже в кино). В 1958-м впервые познакомился с живописью Пауля Клее во время студенческой поездки в Польшу, в том же году как актер принял участие в создании короткометражки «Йоханнес Доктор Фауст». В 1960-м, после окончания военной службы в Марианских Лазнях, женился на художнице — с тех пор и до самой смерти в 2005-м Эва Шванкмайерова была его постоянной спутницей и соавтором. Поработав в начале 1960-х как постановщик в театрах «Семафор» и Laterna Magica, покинул их после рождения дочери Вероники в 1963-м. Теперь он был готов к тому, чтобы снимать анимационные фильмы: этому он никогда не учился, в этом нашел идеальную форму выражения.

Совпадение или нет — но и режиссер-художник Шванкмайер, и его заокеанский брат по разуму (и обеим профессиям), другой видный сюрреалист-самоучка Дэвид Линч, перешли от живописи к кинематографу после рождения дочерей: освоенный заново и присвоенный пожизненно детский взгляд на мир — ключевой элемент их эстетических программ. Девочки — любимые героини Шванкмайера, всегда преклонявшегося перед Льюисом Кэрроллом. В короткометражке «В подвале» (1983) одна из них пыталась справиться с призраками и набрать для мамы ведро картошки, в «Алисе» (1987) другая спускалась еще глубже — в заколдованную кроличью нору. Там она уменьшалась, тут же превращаясь в собственную куклу, а обитатели Страны чудес рождались из подручного материала, как в детских играх — из носков, чучел и скелетов из папиного шкафа. Наконец, в «Полене» (2000) одна лишь

«Урок Фауста»

«Дон Жуан»

начитанная девочка могла справиться с деревянным младенцем-людоедом и накормить его досыта докучливыми соседями, сохранив при этом собственную жизнь.

Анимация как таковая для Шванкмайера, мрачные работы которого традиционно причисляют к «мультфильмам для взрослых», становится панацеей от взрослой самоуверенности, средством держать курс на детей. Об этом пишет и он сам: «Анимация способна оживить воображаемый мир детства, возвратив ему первоначальное правдоподобие. Соединение детских игр с воображением и инфантильными снами обретает измерение «объективной» реальности. Отеческая улыбка застывает на губах тех, кто считает себя старым и мудрым, всех этих бюрократов по жизни. Я никогда не считал мое детство чем-то, что осталось далеко позади».

Вектор всех творческих исканий — приближение к детству. И Ян, и Эва Шванкмайер дрейфовали от классических образцов сюрреализма в сторону наивного искусства и ар брют; изобретали арте повера раньше, чем был введен этот термин. Доказательство — изобретательная «Игра с камнями» (1965). Грубая, необработанная, непластичная материя, оживающая при помощи анимации, — чудо, завораживавшее режиссера с самого начала его карьеры. Все его бумажные куклы будут по-детски вырезаны из журналов и книг, все облупленные марионетки — будто куплены по дешевке у старьевщика, остальные персонажи — слеплены из серого одноцветного пластилина, норовящего снова потерять форму, расплыться в уродливую массу. Чем примитивнее материал, тем больше заслуга того, кому удалось его оживить, и тем больше опасность распада, энтропии, разрушения этой жизни. Возможно, поэтому Шванкмайер — уникальный аниматор, который намеренно воздерживается от сотворения собственных уникальных миров и существ: его герои или имитируют документальную реальность, или позаимствованы у нее, или скомпилированы из ее разрозненных элементов. Недаром любимый художник и ролевая модель Шванкмайера — миланский маньерист Джузеппе Арчимбольдо, прославивший свое имя компилятивными портретами «Времен года» или «Стихий», также известных как «Основные элементы».

Тяга к элементарному — защитная или протестная реакция на культурное и этнографическое многообразие мира (доступ к которому Шванкмайеру —

жителю тоталитарной Чехословакии, да еще и диссиденту — был, разумеется, закрыт). Давняя любовь режиссера — каталоги, исчерпывающе описывающие вселенную и работающие на столь дорогой ему принцип упрощения: его кумиры — пражский император-интеллектуал Рудольф II, придворным живописцем которого и был Арчимбольдо. Его портрет Рудольфа в обличье Вертумна значится на «титульном листе» фильма «Естественная история» (Historia Naturae, 1967), живописной экскурсии по кунсткамере XVII века, каждая глава которой завершается одинаковым, уже не анимационным планом с человеческим ртом, пожирающим кусок мяса. Последний кадр — то же мясо попадает в пустую пасть человеческого черепа. К барочному энциклопедизму прилагается маньеристское memento mori — тремя годами позже Шванкмайер снимет «Оссуарий», макабрическую экскурсию в церковь местечка Седлец, оформленную еще пятьсот лет назад человеческими костями и скелетами.

Он не верит в прогресс. Для него история закольцована, она всегда ведет от благих начинаний к уничтожению и распаду. Непосредственно этому посвящен фильм с говорящим названием Et Cetera (1966), но и другие работы режиссера — «Возможности диалога» (1982), «Смерть сталинизма в Богемии» (1990), «Еда» (1992), «Урок Фауста» (1994) — построены по принципу кольцевой композиции. В «Безумии» (2005) автор идет еще дальше, превращая в бесконечный аттракцион смерть и похороны, после которых покойник радостно воскресает раз за разом. Шванкмайер — принципиальный противник любого морализаторства — не верит и в облагораживающую миссию искусства, в его способность прорвать порочный круг. Недаром фильм с мнимо элегическим заголовком «Дневник Леонардо» (1972) на поверку оказывается дисгармоничной и жуткой картиной мира, основанной на рисунках да Винчи.

Все картины Шванкмайера, в основе которых лежат литературные произведения, — вынужденные отступления от принятого когда-то контркультурного кредо: в 70-х опальному режиссеру разрешили снимать только на тех условиях, что он будет экранизировать классику. Заработок аниматора и художника на студии «Баррандов», где Шванкмайер подрабатывал на чисто развлекательных проектах (в частности, «Вампир от Ферата» и «Тайна Карпатского замка»), был очень скудным. Пришлось пойти на компромисс. Правда, на экран режиссер переносил только любимых своих авторов, мастеров готической прозы — Горация Уолпола в «Замке Отранто» (1977), а также Эдгара Алана По в «Падении дома Ашеров» (1981) и «Маятнике, колодце и надежде» (1983).

В некоторых случаях Шванкмайеру удавалось сохранять свой принцип безмолвного действия — например, в пыточных камерах «Маятника, колодца и надежды» слова бесполезны, — но в других фильмах режиссер пасовал, отступал перед авторским текстом, который потоком обрушивался на зрителя, присваивал себе сюжет (вернее, отвоевывал его). Увлеченный читатель, Шванкмайер не доверяет тексту и предпочитает обходиться без слов — недаром в той же «Алисе» почти все дивные кэрролловские диалоги сводятся к редким титрам, прочитанным за кадром невыразительным детским голосом. По сути, и «Урок Фауста», и «Полено» — фильмы о том, как литература пожирает героя, физически уничтожает его неотвратимостью заведомо известного финала. То же самое происходит и с сумасшедшим по имени Маркиз, вообразившим себя маркизом де Садом в «Безумии»: он погибает в застенках психушки, как и его прототип, и никак не может изменить прописанную во всех биографиях судьбу.

Нет веры написанному тексту, тем более — произнесенному. Шванкмайер держится за грубые материалы именно в силу их однозначности и бесспорности — и осуждает слова за двусмысленность. Об этом программные (и тоже молчаливые!) «Возможности диалога» (1982). В первой новелле диалог разных культур и цивилизаций — например, «бумажного человека» и «метал-

лического человека» — неизбежно сводится к взаимному пожиранию и ассимиляции. Во второй эротический диалог мужчины и женщины приводит, скорее, к поглощению, чем к слиянию. В третьей две человеческие головы не способны найти общую тему и договориться. Результат все тот же — саморазрушение собеседников.

Шванкмайер не верит ни глазам, ни ушам. Он отказывается от извечной гегемонии двух основополагающих чувств, применяемых для постижения кинематографа — зрения и слуха, — в пользу двух других: для просмотра и понимания его фильмов необходимо использовать также осязание и вкус.

В 1974 году режиссер, остро переживая временный перерыв в кинематографической деятельности, принимается за эксперименты с изобразительным искусством и скульптурой. Он представляет на полуподпольной выставке своим друзьям первые «тактильные объекты», аналогов которым в мировом искусстве не было. Из гипса, ткани, пуха и пера Шванкмайер создает произведения, которые невозможно увидеть — только пощупать: их выставляют в абсолютно темном зале или накрывают черной тканью, под которую «зритель» просовывает руки. Они крайне странно выглядят — но, по утверждению свидетелей, производят неизгладимое впечатление на тех, кому довелось к ним прикоснуться. Шванкмайер создает тактильные скульптуры — в том числе бюст своей жены Эвы, — берется за тактильные циклы и поэмы, вдохновленные прозой маркиза де Сада и графа Лотреамона. Но самое интересное — то, как режиссер пытается продолжать свои осязательные опыты и в кинематографе.

Начиная с 1980-х, Шванкмайер превращает неодушевленные персонажи своих фильмов в своеобразные «тактильные объекты»: особенно очевидно это в двух экранизациях По, где трансформация предметов происходит на глазах

«Полено»

публики, и в «Возможностях диалога», где пластилиновые герои вылепляют и разрушают друг друга, постоянно превращаясь из субъектов действия в объекты и обратно. «Я все больше и больше осознаю, какую важную роль прикосновение может играть в оживлении чувствительности нашей обедневшей цивилизации, поскольку осязание еще не дискредитировано искусством. С самого рождения мы ищем утешения и комфорта в тактильном контакте с телом матери. Это наш первый эмоциональный контакт с миром — еще до того, как мы сможем его увидеть, почувствовать, услышать или попробовать на вкус».

Изучение мира через осязание, кроме прочего, передает повышенный интерес Шванкмайера к сексуальной сфере, лучшим визуальным выражением которой он считает анимацию и — скульптуру. В 70-х он пишет подробные экспликации и рисует макеты фантастических «машин для мастурбации», осуществленные через много лет и использованные для съемок «Конспираторов удовольствий» (1996), полнометражного фильма по отдаленным мотивам произведений маркиза де Сада, Леопольда Захер-Мазоха и Зигмунда Фрейда. Этот фильм о сексуальности в самом стыдном, интимном, не публичном ее преломлении, во всех деталях изучает феномен онанизма — не столько физиологический, сколько психологический.

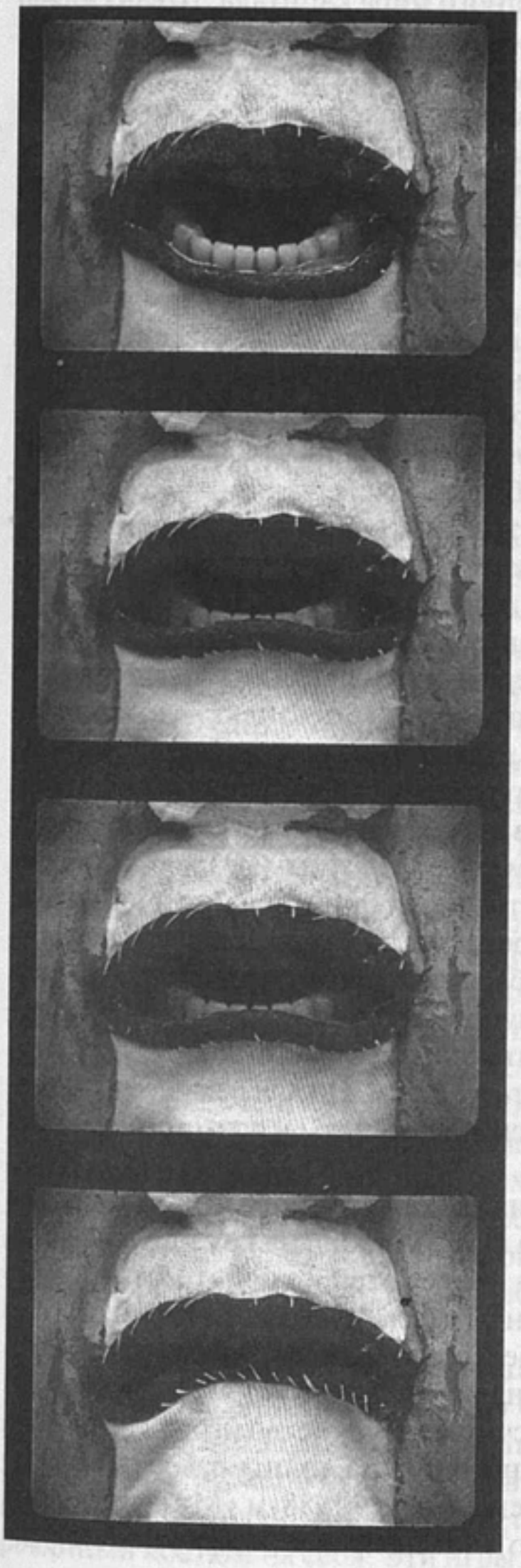
Слов в «Конспираторах удовольствий» практически нет. Сюжет сложен из действий, не нуждающихся в вербальном комментарии. Герои — пан Пивонька и пани Любалова — вовлечены в дистанционный садомазохистский контакт, в котором немалую роль играет магия вуду. Используя перья убитой курицы и вырезки из порнографических журналов, Пивонька мастерит из папье-маше огромный костюм петуха, чтобы позже надеть его и убить куклу Любаловой (кукла в этот момент оживает); Любалова, в свою очередь, пытает и убивает тряпичного двойника Пивоньки. В фильме показаны и другие онанисты: полицейский Белтински, который в сарае мастерит из щеток и гвоздей инструменты для самоублажения, его жена — телеведущая, которая во время выпуска новостей опускает голые ноги в тазик с живыми карпами, владелец магазинчика Кула, конструирующий аппарат для мастурбации, и почтальонша Малкова, которая получает неизъяснимое удовольствие, всасывая через ноздри шарики, скатанные из хлебного мякиша.

Онанизм — не только интереснейшее явление для сюрреалиста, позволяющее ускользнуть от «реального» скучного процесса в фантазии мастурбатора, но и метафора. Сравнивая творческий процесс с онанизмом, Шванкмайер ставит под сомнение продуктивность художественной свободы. Демонстрируя разобщенность людей, не способных найти лучшего партнера, чем партнер воображаемый, режиссер противопоставляет «принцип наслаждения» Фрейда его же «принципу реальности». Сексуальные фантазмы жалких и комичных пражских обывателей в любом случае привлекают Шванкмайера больше, чем обыденные социальные отношения. Для их демонстрации он использует уже не осязание, а вкус.

Секс, возможно, ведет к самоуничтожению, но, по меньшей мере, добровольному. Еда для Шванкмайера ассоциируется с принуждением, насилием; любой едящий рано или поздно становится едомым. Об этом — один из самых жутких фильмов режиссера «Еда» (1992), составленный, как и «Возможности диалога», из трех новелл. В «Завтраке» один человек предстает как автомат, поставляющий еду другому, который затем занимает его место: люди функционируют одинаково, каждый производит стандартный набор из сосиски с горчицей, куска хлеба и стакана пива. В «Обеде» оголодавшие посетители ресторана сжирают тарелки, приборы, стол и стулья, а затем — друг друга. Во время «Ужина» поклонники haute cuisine пожирают отрезанные части собственных тел с изысканными соусами и гарнирами.

Социальная система в фильмах Шванкмайера предстает как идеальная «машина для мастурбации». Превратившись из индивидуального инструмента удовлетворения в фабричный станок, она низводит челове-

ка до тривиального объекта потребления. А общество потребления функционирует по принципу сообщающихся сосудов: чем больше ты стремишься к обладанию, тем более жестоко поимеют тебя самого. Эту тему Шванкмайер развивает в своих ранних фильмах, где еще снимаются профессиональные актеры. В короткометражке «Сад» (1968) люди превращаются в колья для живой изгороди; в «Квартире» (1968) обычное помещение становится инфернальной ловушкой — и в конечном счете тюремной камерой — для своего обитателя. В «Пикнике с Вейсманном» (1968) человек исчезает вовсе: участники идиллического обеда на природе — его вещи. Граммофон сам проигрывает пластинки, стулья выстраиваются вокруг стола, плащ отдыхает, раскинувшись на кушетке... а лопатка неторопливо роет могилу для связанного хозяина, ожидающего экзекуции в шкафу.



«Конспираторы удовольствий»

В «Падении дома Ашеров» людей в кадре уже нет — драму об оживших мертвецах за них разыгрывают предметы; в «Маятнике, колодце и надежде» вещи издеваются над человеком, пытают его, и спасается он чудом (впрочем, как и в новелле По). Шванкмайер не столько умиляется возможности оживлять предметы, сколько ужасается все большей неодушевленности человека. Бывший homo sapiens со всеми его инстинктами и неконтролируемыми вожделениями превращается в обычный кусок говядины — как в виртуозной минутной «Мясной любви» (1989, по заказу MTV) или в «Безумии»: там игровые интерлюдии прерываются краткими заставками, в которых куски сырого и консервированного мяса, скелеты, языки и глаза пляшут нескончаемый dance macabre. Один из самых сильных образов, созданных Шванкмайером, — незабываемый последний кадр фильма, в котором камера любуется аккуратным мясным прилавком современного супермаркета, а потом приближает зрителя к куску мяса. Оно пульсирует, движется, пытается дышать под вакуумной упаковкой — и вот-вот задохнется.

Дело, разумеется, не в критике бездушного мира капитала. Шванкмайер крайне далек от «социально-актуального» искусства, и едва ли не единственный его мультфильм на политическую тему — «Смерть сталинизма в Богемии», в котором наглядно изображено массовое производство и массовое потребление человеческого продукта как при социализме, так и после его падения. Но это поточное производство. Напротив, в кустарных условиях сотворение человека — даже из пластилина (или любой иной материи) — завораживает режиссера: для него это идеальное воплощение осмысленного творческого процесса, детально продемонстрированного в фильме «Тьма-свет-тьма» (1989). Тело постепенно составляется из живых и самостоятельных частей... но как только оно превращается в человека, становится очевидным, что в той комнате, откуда ему не выбраться, он не способен ни выпрямиться, ни пошевельнуться. По Шванкмайеру, абсолютная и вечная трагедия человека — в его относительности, зависимости от условий бытия.

Об этом одна из самых глубоких из «страшных» сказок режиссера — полнометражное «Полено». Пересказав близко к тексту народную чешскую сказку, Шванкмайер собрал воедино многие дорогие ему темы. Всевластие фантазии, которая может стать опасной для автора в момент реализации: бездетная пара супругов Горак «усыновляет» деревяшку, одевая ее в младенческие распашонки и давая ей имя Отик (сокращенное от «Отесанек» — именно так называется сказка), а потом та вырастает в прожорливое чудовище и уничтожает родителей. Еда как обсессия и попытка человека мыслящего сопротивляться этому «основному инстинкту» — в этом качестве выступает соседская девочка Альжбетка, которая ест крайне мало и тем самым раздражает родителей (она одна впоследствии оказывается способной повлиять на Отика, подчинить его своей воле). Наконец, обреченность каждого живого существа, вынужденного пожирать других, чтобы не погибнуть, и в итоге все-таки погибающего из-за невозможности коммуникации с окружающими. Шванкмайер относится к своему безглазому, ветвистому и зубастому питомцу с очевидной теплотой — куда большей, чем к его жертвам. Он для режиссера — вечный ребенок, еще не способный обуздать свои инстинкты и поэтому более искренний, чем взрослые. Что его и губит.

Отесанека Шванкмайер смастерил из выкорчеванного пня, удивительно напоминавшего живое существо. Эта кукла уникальна как продукт органический и потому вызывает симпатию — несмотря на пристрастие к каннибализму (присущему, по мысли Шванкмайера, и людям). Другое дело — куклы, рожденные из коллективного бессознательного, куклы-шаблоны, куклы-идолы: их режиссер боится и ненавидит. Такие куклы — футболисты в галлюциногенном матче, где голом считается убийство игрока из команды противника, предметы бессмысленного культа толпы озверевших болельщиков (лучшей метафоры спорта, чем снятые в 1988-м «Мужские игры» Шванкмайера, не найти в истории кино). Такие куклы — оживающие гип-

совые бюсты Сталина в «Смерти сталинизма...», невольно напоминающие о «Ночном дозоре» Александра Галича; ничего нет страшнее человеческих глаз, вдруг прорезающихся в слепых глазницах монумента. Или, пожалуй, еще кошмарнее — кукла мертвая, недвижная, какой предстает в «Безумии» распятие в человеческий рост: маркиз вбивает в деревянное тело Иисуса один гвоздь за другим, а тот никак не поразит богохульника молнией. Мертвая кукла для Шванкмайера — самое очевидное доказательство отсутствия Бога.

То ли дело марионетки, ожившие деревяшки, столь дорогие сердцу и уму чешского режиссера. Их череда была открыта еще в его дебюте, «Последнем фокусе пана Шварцвальда и пана Эдгара» (1964). Герои фильма, соперничающие друг с другом фокусники, — люди-марионетки, которые пытаются манипулировать предметами, не подозревая о собственном фатальном сходстве с неодушевленными объектами. Такие же живые — и, как правило, к финалу умирающие — куклы появляются в «Гробовщиках» (1966), «Дон Жуане» (1970), а потом в полнометражном «Уроке Фауста». Здесь Шванкмайер пошел еще дальше: показал фокус с разоблачением, открыл секрет перевоплощения человека в марионетку.

Главного героя по имени Фауст (его играет известный театральный артист Петр Чепек; роль, ставшая для Чепека последней, — едва ли не единственный случай выдающейся актерской работы в кинематографе Шванкмайера) завлекают рекламными листовками в таинственный дом. Там он включается в процесс бесконечных репетиций, а затем представлений извечной трагедии о докторе Фаусте — в качестве текста использованы компиляции из Гёте, Марло и народных кукольных пьес. Разумеется, ему поручена главная роль. Сначала, надевая голову-маску Фауста в целях актерского перевоплощения, затем безымянный герой, он увлекается действом и всерьез входит в образ всемогущего чернокнижника. Разумеется, выйти из роли с каждым актом становится все труднее. Впоследствии преимущества, данные Фаусту его адскими ассистентами, оказываются театральными спецэффектами (особенно жуткое впечатление производит совокупление героя с деревянной куклой Прекрасной Елены), а договор с дьяволом — настоящим. Смыть грим, снять костюм и сбежать со сцены в конце уже невозможно. Фауст гибнет, уступая место за кулисами следующему претенденту на роль.

За что Шванкмайер, не переносящий нравоучений, приговаривает Фауста к наказанию, будто забывая об оправдательном приговоре Гёте? Явно не за шашни с дьяволом — чешский режиссер и сам неравнодушен к черной магии. Похоже, что главным грехом доктора Шванкмайер считает его попытки создать гомункулуса — искусственного человека — и повелевать им. В его версии именно гомункулус превращается в Мефистофеля, но перед этим воспроизводит оживший портрет Чепека, имитирует лицо Фауста. Мастеря марионетку, ты обречен на создание автопортрета. Чтобы оживить защитника-голема, ты должен пожертвовать ему свою душу. Шванкмайер применяет метод покадровой съемки и на живых людях — например, в «Еде» или в «Конспираторах удовольствий». Напротив, потертые деревянные марионетки он снимает, как живых актеров, и не отводит камеру от их неподвижных лиц до тех пор, пока не озвучит очередной монолог. Каждый его персонаж — из дерева или плоти — не обладает полной свободой воли, как человек, но и не привязан к ниточкам, как марионетка. Алхимические опыты режиссера привели к созданию нового вида: homunculus sapiens.

Зная, как незначительна дистанция между человеком и марионеткой, Шванкмайер не принимает на себя ответственность кукловода; любого, кто претендует на это звание, ожидает та же адская топка, что и доктора Фауста. Шванкмайер играет в куклы, видя в них равных себе. Для него такая игра — не садистское подчинение марионетки своей воле, а попытка примерить деревянный костюм на себя. Эти игры начались давным-давно. По признанию

режиссера, первые художественные амбиции возникли у него в 1942 году, когда ему на восьмилетие подарили игрушечный кукольный театр. Осуществив утопию, которая полвека назад казалась невозможной, он вернулся в детство, к тем старинным марионеткам — выкупив в 1991-м вместе со своим постоянным продюсером Яромиром Каллистой старый кинотеатр в деревне Кновиц и открыв там собственную киностудию Athanor. Сегодня на ней завершается работа над новейшим фильмом мастера «Пережить свою жизнь (теория и практика)».

Затворник Шванкмайер, которого многие считают гением, по счастью, свою жизнь пережил — и выжил. Так и существует между студией и домом, построенным совместно с Эвой, — когда-то заброшенным замком в Хорни Станкове, который супруги выкупили еще в 1981-м и переоборудовали в сюрреалистическую кунсткамеру. Это его дом Ашеров, его замок Отранто, где куклы, предметы и люди обладают равными правами.

ЯН ШВАНКМАЙЕР:

«Без моего детства я был бы глух и нем»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНТОН ДОЛИН

Антон Долин. Снимая фильмы, вы не думаете о зрителях, ничего не ждете от публики?

Ян Шванкмайер. Любое подлинное произведение искусства должно возникать без каких-либо скидок на ожидания, пол, возраст, духовный или материальный уровень зрителя. Только так произведение обретает силу подлинного свидетельства. Абсолютная свобода творчества — главное условие его подлинности.

Антон Долин. Как творческая свобода связана со свободой в социальном, политическом смысле слова?

Ян Шванкмайер. Есть только одна свобода. Я считаю тему свободы или освобождения единственными достойными темами для художника.

Антон Долин. Ваши фильмы можно назвать универсальными: их способны воспринимать образованные и неподготовленные зрители, дети и взрослые...

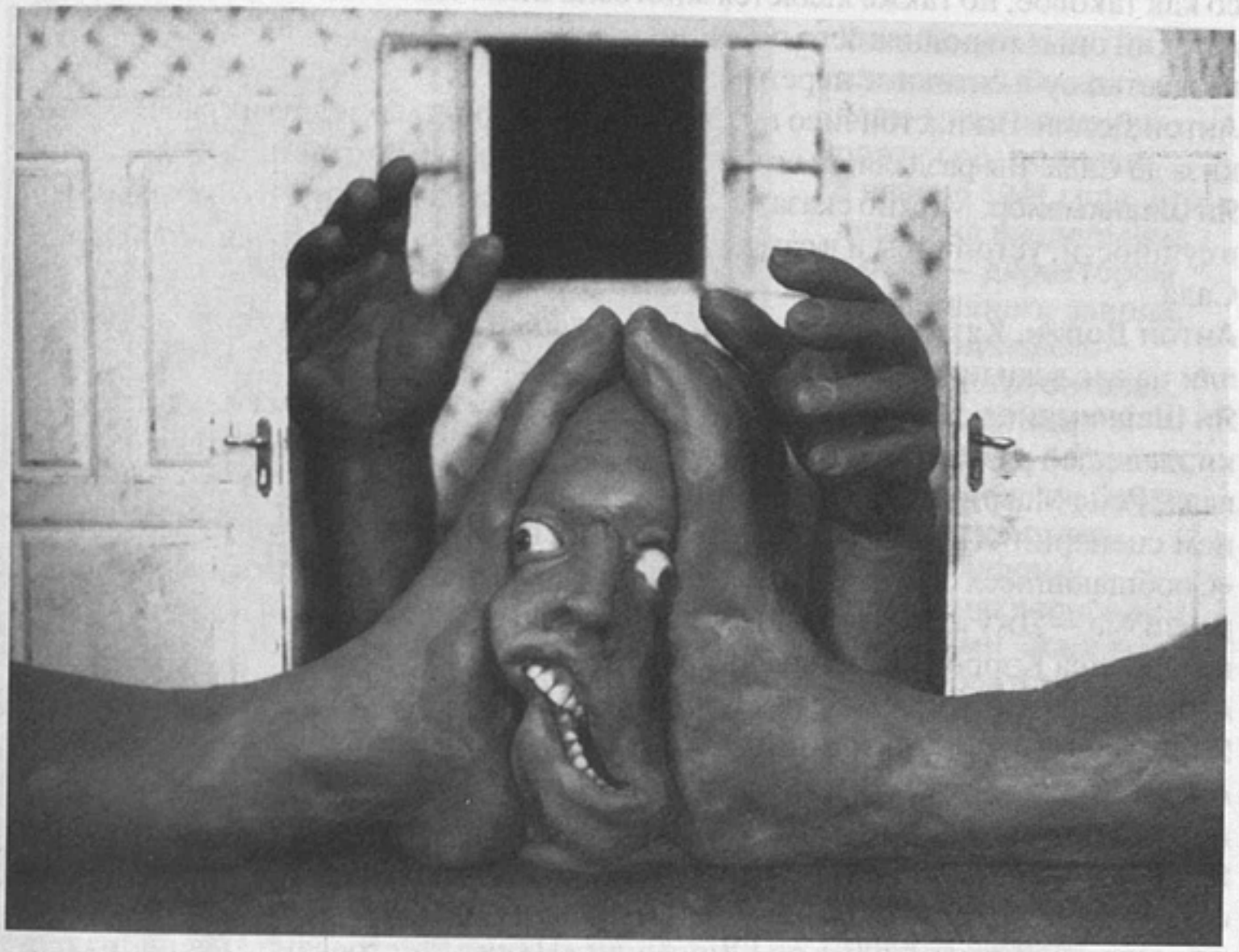
Ян Шванкмайер. Именно потому, что мои фильмы неподкупно субъективны, им присуща определенная настойчивость и они находят отклик у самых разных — но сходным образом настроенных — людей. Я называю это «интерсубъективной коммуникацией», которая является бесспорной привилегией творчества, связанного с воображением и фантазией.

Антон Долин. Шванкмайер-режиссер и Шванкмайер-художник — разные люди?

Ян Шванкмайер. Я не делаю различия между моими фильмами и другими творческими проявлениями, картинами или скульптурами. Их источник — одни и те же переживания и впечатления. Я — поборник сюрреалистической универсальности выражения.

Антон Долин. Как к вам пришла идея тактильной техники, создания скульптур в виде «тактильных объектов»?

Ян Шванкмайер. К экспериментам с тактильными ощущениями я приступил в середине 70-х, когда мне не позволяли снимать фильмы. Отчасти в этом был определенный протест: тактильное творчество — совершенная противоположность аудиовизуального кинематографа; отчасти это было процессом осознания, освоения незнакомой территории. Еще в ранних моих фильмах я любил укрупненные планы предметов, попадавших в поле зрения камеры, что уже придавало фильму тактильное измерение. Таким образом, первые «тактильные опыты» были неосознанными. Впоследствии все более настойчивое любопытство к этой области привело меня к сознательному ее исследованию и к последующим теоретическим изысканиям, размышлениям на тему эстетического применения осязания.



«Тьма-свет-тьма»

Антон Долин. Ваш основной метод — совмещение анимации и игрового кино — имеет для вас чисто прикладной смысл, или здесь скрыта философия?

Ян Шванкмайер. Форму осуществления фильма определяет его тема, никакой философии в этом нет. Однако в сочетании анимации обыденных предметов, живых актеров и реальной среды, безусловно, есть что-то подрывное. Если вы позволяете ожить предметам повседневного обихода, лишая их утилитарного назначения, вырывая из привычного контекста, и при этом заставляете их существовать в знакомой зрителю среде, совмещаете с живыми людьми, то вы вызываете у публики специфическую реакцию. Она начинает ощущать ограниченность прагматического мироощущения. Вы спровоцируете зрителя на сопротивление — или разбудите в нем затаенную фантазию, жажду волшебного. В любом случае, это позволяет оспорить, поставить под сомнение материальный мир как единственно возможный.

Антон Долин. Насколько важно для вас иметь личные отсылки к темам и сюжетам фильмов, осознавать параллели с личным опытом?

Ян Шванкмайер. Необходимо.

Антон Долин. Скажем, за неприязненным отношением к процессу поглощения пищи скрываются какие-то ваши фобии?

Ян Шванкмайер. В детстве у меня были проблемы с едой. Точнее сказать, проблемы были у моих родителей. Я не хотел есть, был болезненно тощим, кост-

лявым. Меня посылали в специальные оздоровительные учреждения, где заставляли есть полезную пищу: насильно кормили железосодержащими продуктами, вливали в меня рыбий жир. Испытанные тогда детские чувства переходят из одного моего фильма в другой. Изменить это не способен даже тот факт, что теперь у меня нет никаких проблем с аппетитом.

Антон Долин. А к мясу у вас какое-то особенное отношение? Вы, случайно, не вегетарианец?

Ян Шванкмайер. Нет, не вегетарианец. Мясо в моих фильмах представляет мясо как таковое, но также является многозначным символом. И, конечно, мой детский опыт наполняет его особенным содержанием, добавляет к символике жестко субъективное переживание.

Антон Долин. Вы настойчиво цитируете в своих фильмах и других работах маркиза де Сада. Вы разделяете его взгляды на вопросы религии и сексуальности?

Ян Шванкмайер. Можно сказать, что мои взгляды на религию и сексуальность, в сущности, устойчивы и в самом деле определены сочинениями Фрейда и де Сада.

Антон Долин. Какие другие писатели и художники особенно сильно повлияли на вас в жизни и творчестве?

Ян Шванкмайер. В моих фильмах и прочих произведениях вы найдете ссылки на целый ряд сочинений сюрреалистов — Макса Эрнста, Витеслава Незвала, Рене Магритта, Карела Тейге, Йиндржиха Штырского. В моем последнем сценарии «Пережить свою жизнь» я ссылаюсь на книгу Андре Бретона «Сообщающиеся сосуды». Но также я ссылаюсь и на предшественников сюрреализма — Джузеппе Арчимбольдо, Иеронимуса Босха, графа де Лотреамона, Льюиса Кэрролла, Эдгара Алана По.

Антон Долин. А как же Франц Кафка?

Ян Шванкмайер. Мой ранний фильм «Квартира» очень похож на его прозу.

Антон Долин. С русскими писателями вы тоже наверняка знакомы. Никогда не думали об экранизации Даниила Хармса? Или Гоголя, или Достоевского?

Ян Шванкмайер. Книги Хармса я знаю, но никогда не думал о них в связи с моим творчеством. Зато одно время я размышлял над экранизацией Гоголя — думал сделать фильм по «Вию» или «Носу». Достоевского экранизировать не думал, хотя являюсь его страстным читателем.

Антон Долин. Мир в ваших фильмах предстает как огромный кукольный театр. А вы себя считаете куклой или кукловодом?

Ян Шванкмайер. Всю мою жизнь я стремлюсь к тому, чтобы не быть ни кукловодом, ни куклой. То есть ни манипулятором, ни манипулируемым.

Антон Долин. Насколько для вас важно место проживания — Прага? Могли бы вы создавать те же фильмы в другом городе?

Ян Шванкмайер. Нет. Прага необходима мне для творчества, в этом городе зашифрована моя ментальная морфология. Без моего детства я был бы глух и нем.

Антон Долин. Существуют ли в вашей жизни и сознании те интимные зоны, в которые вашим зрителям допуска нет?

Ян Шванкмайер. У меня нет никакой личной жизни — я обнародовал ее в моих произведениях.

Антон Долин. Тогда краткий вопрос о том, как вы и ваша жена Эва Шванкмайерова жили и работали вместе: принято считать, что двум творческим личностям трудно ужиться, а вы провели бок о бок сорок пять лет...

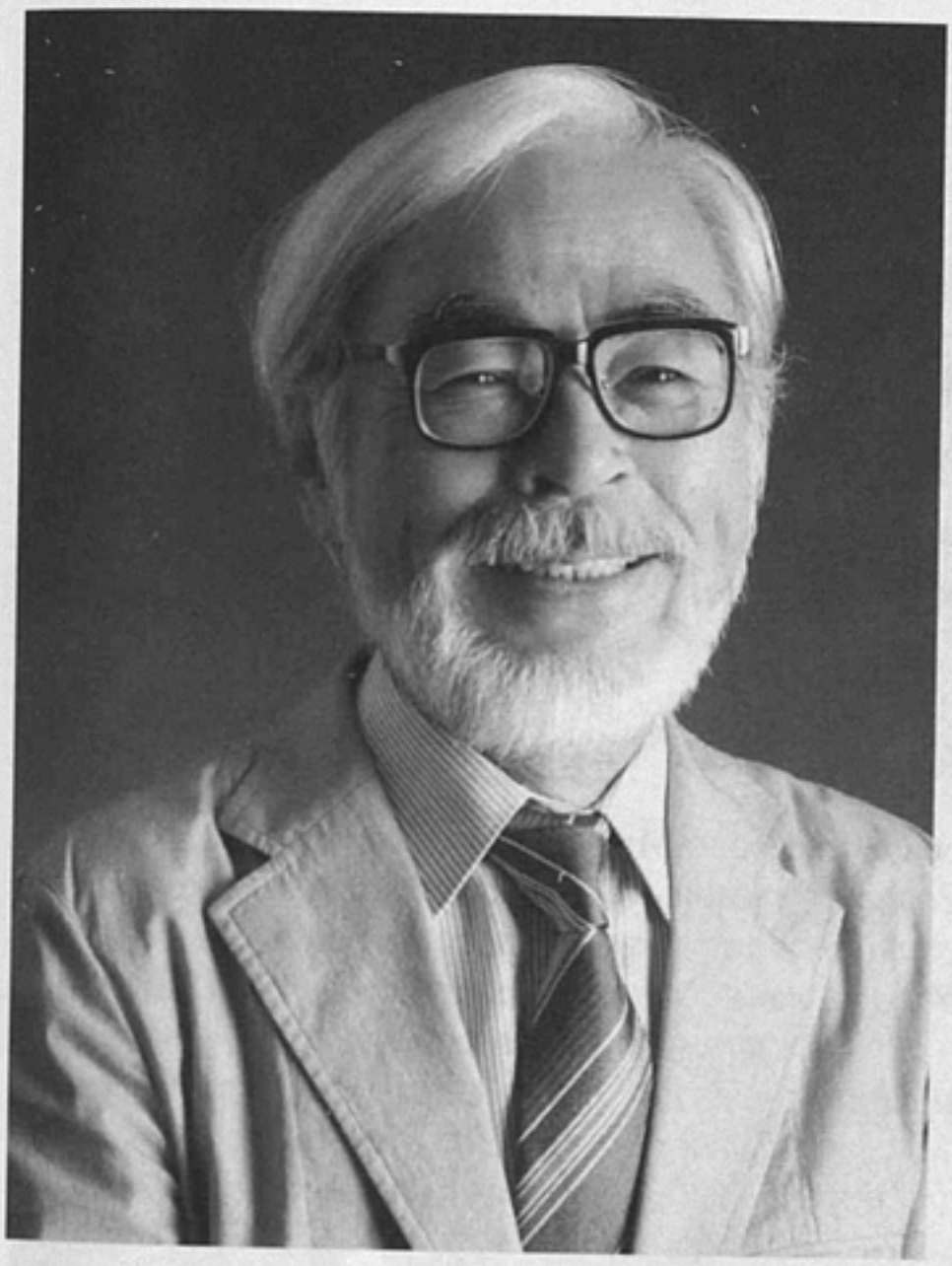
Ян Шванкмайер. Нас объединяли свобода, любовь и поэзия. Считайте это цитатой из Андре Бретона.

Антон Долин. О чем будет ваш новый фильм «Пережить свою жизнь»?

Ян Шванкмайер. Это психоаналитическая комедия. Основой для сценария стал один мой сон, который стихийно развернулся в самостоятельный сюжет — он существует на грани сна и действительности, в переходах из одной стихии в другую. Точно в духе Георга Кристофа Лихтенберга — создавая таким образом единую неделимую жизнь.

МАРИЯ ТЕРАКОПЯН

Фантастический реалист



Хаяо Миядзаки

Хаяо Миядзаки, известный теперь во всем мире японский режиссер, родился 5 января 1941 года. Его дядя был владельцем, а отец — директором авиационного завода, производившего детали истребителей. Школьные годы пришлись на то время, когда художник Осаму Тэдзука положил начало бурному увлечению японскими комиксами «манга». В университете Миядзаки горячо увлекся марксизмом, правда, одновременно состоял в клубе по изучению всемирной детской литературы. Получив диплом политолога и экономиста, пошел работать на киностудию «Тоэй» в отдел анимации. Здесь состоялись два важных знакомства — с художницей-аниматором Акэми Ота, на которой Миядзаки через два года женился, и с подающим надежды режиссером Исао Такахатой. В 1971 году они вместе расстались с «Тоэй» и начали работать на более мелких студиях, предоставлявших большую свободу.

В 1979 году Миядзки снял свой первый кинофильм «Люпен III. Замок Калиостро», до этого выполнял обязанности аниматора, художника-постановщика, сценариста. В феврале 1982 года в журнале «Анимэйдж» он начал печатать роман в картинках «Навсикая из Долины ветров», а в 1984-м появился одноименный фильм.

Благодаря объединенным усилиям Миядзаки и Такахаты в 1985 году была создана легендарная студия «Джибли» (или «Гибли» в европейской транскрипции), чье непривычное для японского уха название происходит от итальянских самолетов-разведчиков времен второй мировой войны. Здесь были сняты почти все полнометражные работы режиссера. «Унесенные призраками» имели громкий успех в Японии и за ее пределами: премия Берлинского кинофестиваля (2002), «Оскар» (2003) в номинации «Лучший анимационный фильм». «Ходячий замок Хаула» на 61-м Венецианском кинофестивале получил приз за техническое мастерство. На 62-м кинофестивале в Венеции уже сам Миядзаки удостоился «Золотого льва» за вклад в мировое киноискусство.

Его называют гением, классиком, национальным сокровищем, ставят в один ряд с Куросавой. Его фильмы считаются феноменами, по кассовым сборам конкурируют с лидерами продаж всех времен. Но судьба распорядилась так, что великий практик рисованной анимации прославился в ту пору, когда «золотой век» этого искусства, вытесняемого, в частности, компьютерными технологиями, клонится к закату. Кстати, любопытно, что сами японские аниматоры разграничивают компьютерные технологии, оказавшиеся удобным инструментом для создания мультфильмов, и производство 3D анимации,

«Люпен III. Замок Калиостро»

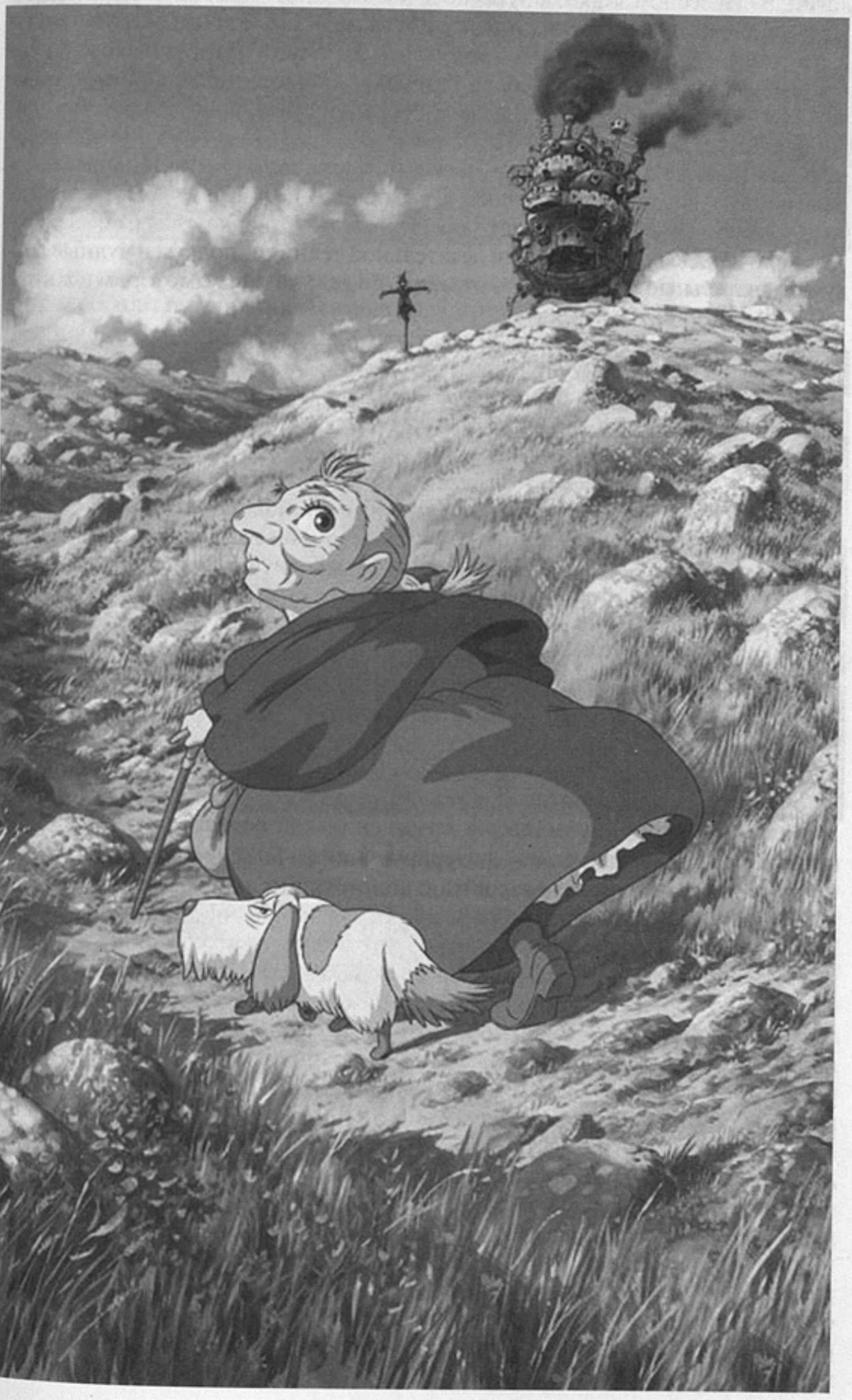
в которой видят реальную угрозу. Сам Хаяо Миядзаки относится к сложившейся ситуации философски. «Если это умирающее искусство, тут ничего не поделаешь. Цивилизация идет вперед. Где теперь создатели фресок? Где пейзажисты? Что они делают? Мир меняется. Мне очень повезло, что я мог заниматься одним и тем же делом на протяжении почти сорока лет. В мою эпоху это редкий случай». На Западе известны главным образом его полнометражные фильмы, созданные вроде бы для детей, но поднимающие отнюдь не детские проблемы, хотя режиссер делает и короткометражки, некоторые специально для музея «Джибли», и телесериалы.

В кино можно показывать то, что видели все, или то, чего не видел никто. Хаяо Миядзаки идет по второму пути. Рисованное кино с легкостью изображает то, что сложно (хотя с появлением компьютера уже не невозможно) воспроизвести в игровом. Там оживают мифы и мечты, освобождаясь от силы тяготения реальности. Миядзаки не копирует действительность, не создает ее подобия, но творит некое новое качество, выражающее его понимание сущности мира реального. Фантастическое оказывается естественным содержанием рисованного фильма, и в работах Миядзаки как нечто само собой разумеющееся появляются ведьмы на метле, боги, демоны, говорящие свиньи и гигантские жуки.

Режиссер считает: «Фантастика нам нужна. Когда дети чувствуют себя бессильными и беспомощными, вымысел облегчает им жизнь... У меня нет никаких сомнений в силе вымысла как таковой. Но правда, что создатели фантастики теряют убедительность. Больше и больше людей говорят: «Я не могу в это поверить». Но, по-моему, дело лишь в том, что еще не создана фантастическая история, которая могла бы противостоять современному сложному миру».

Фантастика в кино может восприниматься по-разному. Есть то, чему удивляемся мы, и то, чему удивляются персонажи, и далеко не всегда это одно и то же. Самый невероятный, на наш взгляд, мир может казаться обыденным его обитателям, и тогда фантастическое будет присутствовать только для нас, зрителей. Именно такова ситуация в большинстве фильмов Миядзаки. В «Ведьминой службе доставки» жители города с удовольствием прибега-

ют к услугам очаровательной тринадцатилетней ведьмы, доставляющей покупки на метле, или пользуются лекарствами от ревматизма ее мамы-колдуньи. Никого не смущает, что пилот с лицом свиньи расхаживает среди самых обычных людей в «Порко Россо». Как нечто само собой разумеющееся воспринимается ходячее огородное пугало и говорящий огонь в «Ходячем замке Хаула». Да и сами волшебные существа очень похожи на обычных людей. У них тоже бывают трудности, заботы, проблемы. Волшебник Хаул может очень многое, но по натуре трусоват, к тому же закатывает настоящую истерику, ког-



«Ходячий замок Хаула»

да волосы у него оказываются выкрашены в рыжий цвет вместо черного. Ведьма Кики от расстройства и переживаний не может летать на метле (совсем как ее подруга-художница, у которой тоже не всегда получается писать картины), а в «Унесенных призраками» боги вообще запросто ходят в баню.

Реальный мир неотделим от ирреального, как в «Ведьминой службе доставки», древняя магия соседствует с достижениями техники, как в «Небесном замке Лапута», средневековье — с футурологией, европейский пейзаж — с японским. Навсикая — имя дочери царя феаков из древнегреческой мифологии. В «Небесном замке Лапута» поселок, где живет главный герой мальчик Пазу, «списан» с шахтерских городков Уэльса, а сам летучий остров Лапута, известно, фигурирует у Джонатана Свифта. По одной из версий слово «тоторо» (фильм Миядзаки «Наш сосед Тоторо») — искаженное «тролль». «Ходячий замок» сделан по книжке английской сказочницы Дайаны Джонс. Вся вселенная Миядзаки пропитана отзвуками европейской культуры. Можно говорить об эклектике, можно — о единстве противоположностей, можно — о разноплановости, но так или иначе это сочетание, казалось бы, несовместимых явлений — одна из самых характерных черт творчества режиссера.

Хаяо Миядзаки вырос среди летательной техники, полеты и чудные воздухоплавательные механизмы — от метлы до дельтаплана с мотором и винто-

«Принцесса Мононокэ»

крылых небесных линкоров — фигурируют почти во всех его фильмах. Летательные аппараты самой невероятной конструкции, напоминающие то мух, то гусениц, то настоящие дирижабли и «этажерки», нарисованы столь очаровательно, детально, живо и убедительно, что не вызывают сомнения в способности действительно передвигаться по воздуху. Наиболее полно свою любовь к самолетам Миядзаки выразил, конечно же, в «Порко Россо», где свинья демонстрирует фигуры высшего пилотажа, а воздушные пираты устраивают почти что небесный балет. Изобретения не ограничиваются летательными аппаратами. Настоящее чудо техники — ходячий замок «на курьих ножках», работающий, судя по всему, на паровой тяге. Кроме фантастических машин на экране мелькает множество самых обычных автомобилей, трамваев, поездов, велосипедов и прочей совершенно реалистической техники.

При этом в каждом фильме Миядзаки есть моменты чистого наслаждения природой. Любование красотой пейзажа зачастую лишено какой-либо сюжетной мотивировки, это просто красивый вид как таковой. Восхищенно смотрит на море Кики, как завороженная застывает вышедшая из замка Хаула Софи, когда перед ней открывается несказанной красоты цветущий луг, панорамы заснеженных гор или морских просторов. В «Замке Калиостро» герой просто сидит и любуется природой. В «Лапуте», даже во время напряженной

«Ведьмина служба доставки»

погони, герои обращают внимание на красоту облаков, из незабываемых картин состоит путь принца Аситаки на запад в «Принцессе Мононокэ». В «Нашем соседе Тоторо» Миядзаки напомнил своим соотечественникам, что в привычном японском пейзаже есть нечто экзотическое, заставил зрителя обратить внимание на то, чего тот прежде не замечал и не ценил. Природа всегда живая, она чувствует, страдает, то грустит, то радуется. Соответственно, экран то погружается в скорбные сине-серые тона, то утопает в радостном буйстве почти сюрреалистических красок.

Восхищение природой, преклонение перед ней ощущается во всех фильмах режиссера, наиболее полно, пожалуй, в «Навсикае из Долины ветров», где деревья жертвуют собой, чтобы очистить мир от ядовитых веществ, произведенных человеком. Вот только не всякому дано понять, что природа хочет людям добра. А для начала не надо пробуждать многие века назад уснувших гигантов, не надо вырубать отравленные людьми же рощи или палить из пушек по волшебным хранителям леса. Не нужно пытаться подчинять природу себе, ведь она — основа нашей жизни. В «Тоторо» бабушка так прямо и говорит об этом: «Природа нас кормит». Могущественный и грозный небесный остров Лапута сбрасывает с себя броню военных укреплений, и остается главное — древнее могучее дерево, уносящее его ввысь. Кстати, такое же устремленное ввысь гигантское дерево прямо на глазах вырастает в «Тоторо». Лучше сосуществовать рядом с природой, не мешая друг другу, иначе она взбунтуется

«Навсикая из Долины ветров»

и в образе дикого кабана, превратившегося в оборотня, начнет мстить, как в «Принцессе Мононокэ». А если принц, представитель рода человеческого, и принцесса, воспитанная волками, представительница мира природы, не могут быть вместе, не предавая каждый свои принципы, так ведь можно жить рядом, встречаясь и помогая друг другу, и при этом оставаться самими собой. В творчестве Миядзаки вообще важнейшую роль играют гуманистические и общечеловеческие идеи, и концепции экологии принадлежит не последнее место.

«Небесный замок Лапута»

И все же Хаяо Миядзаки делает фильмы в первую очередь для детей, и поэтому добро у него всегда побеждает, а зло не такое уж страшное и непобедимое. Если отнестись к отрицательному персонажу с пониманием, с добротой, злая ведьма превратится в милую безобидную старушку, пожирающий всех без разбору Безликий станет послушным помощником по дому, предводительница пиратов начнет трогательно заботиться о девочке. Если не отвечать злом на зло и болью на боль, всем станет жить лучше. Кому-то такая философия может показаться слащавой и наивной, но у Миядзаки она столь искренна

«Рыбка Поньо»

и безыскусна, что не может не вызвать в душе отклика. К тому же это лишь вершина айсберга, доступная детям, а дальше взрослые вольны искать и находить сколько угодно экзистенциальных, пантеистических, экологических и прочих трактовок символики мастера.

Свою вселенную режиссер выписывает любовно и подробно. Детально проработанные массовые сцены считаются его «фирменным стилем». Миядзаки считает, что нельзя делать красивыми и живыми только главных героев, а оставшееся пространство заполнять безликими статистами. И действительно, человек у Миядзаки никогда не становится просто частью декорации. Пока на переднем плане Люси покупает рыбу, на заднем двое пьют чай, устроившись за столиком под открытым небом, женщины оживленно торгуются с продавцами, а кто-то читает газету. Архитектурные сооружения — не просто фон, создается ощущение, что они на самом деле существуют, как и их интерьеры. Иногда они прорисованы вплоть до мельчайшей трещинки на стене, а порой нарочито нереалистичны. Чего стоит ванная комната в замке Хаула, где, похоже, присутствуют все мыслимые цвета, будто на палитре, где художник только что смешивал краски. В большинстве же случаев интерьеры обжитые, вещи появляются на экране не из формальных соображений — что-то в левом нижнем углу пустовато, — а там, где они нужны с точки зрения обитателей нарисованного мира. Если на кухне есть плита, рядом найдется и половник, а в буфете будут горкой сложены тарелки. Миядзаки всегда заботится о нуждах своих персонажей. Вся спальня Хаула до отказа заполнена необыкновенно живописными красочными предметами самого разного назначения. Тут чайники, кувшины, охотничий рог, книжки, часы и глобус, шары и детские игрушки, причем все выписаны в мельчайших подробностях, а вместе создается невероятно красочное живописное полотно.

Неприметные на первый взгляд детали и забавные персонажи, не имеющие отношения к основному сюжету, рождают ту самую неповторимую атмосферу, которая отличает фильмы Миядзаки. Это, например, «котобус» — по-

месь кота и автобуса в фильме «Наш сосед Тоторо»... Этикетка с надписью «Miya» на бутылке, повторяющая иероглиф из имени самого Миядзаки... Забавные паучки-уголечки, заботливо сохранившие башмаки девочки Тихиро... Маленькие живые камушки, показавшие Аситаке дорогу через лес... Именно на мелочи больше всего обращают внимание дети — зрители и персонажи Миядзаки.

А персонажи у него — это чаще всего маленькие девочки. Беззащитные и хрупкие создания, которым приходится совершать серьезные подвиги. По-

«Унесенные призраками»

рой они плачут от беспомощности и страха, но при этом никогда не отчаиваются, всегда продолжают действовать, пытаться спасти своих близких. Они даже внешне похожи друг на друга. Иной раз возникает смутное подозрение, что героиня всех фильмов — одна и та же, просто в разном возрасте и в разных ситуациях.

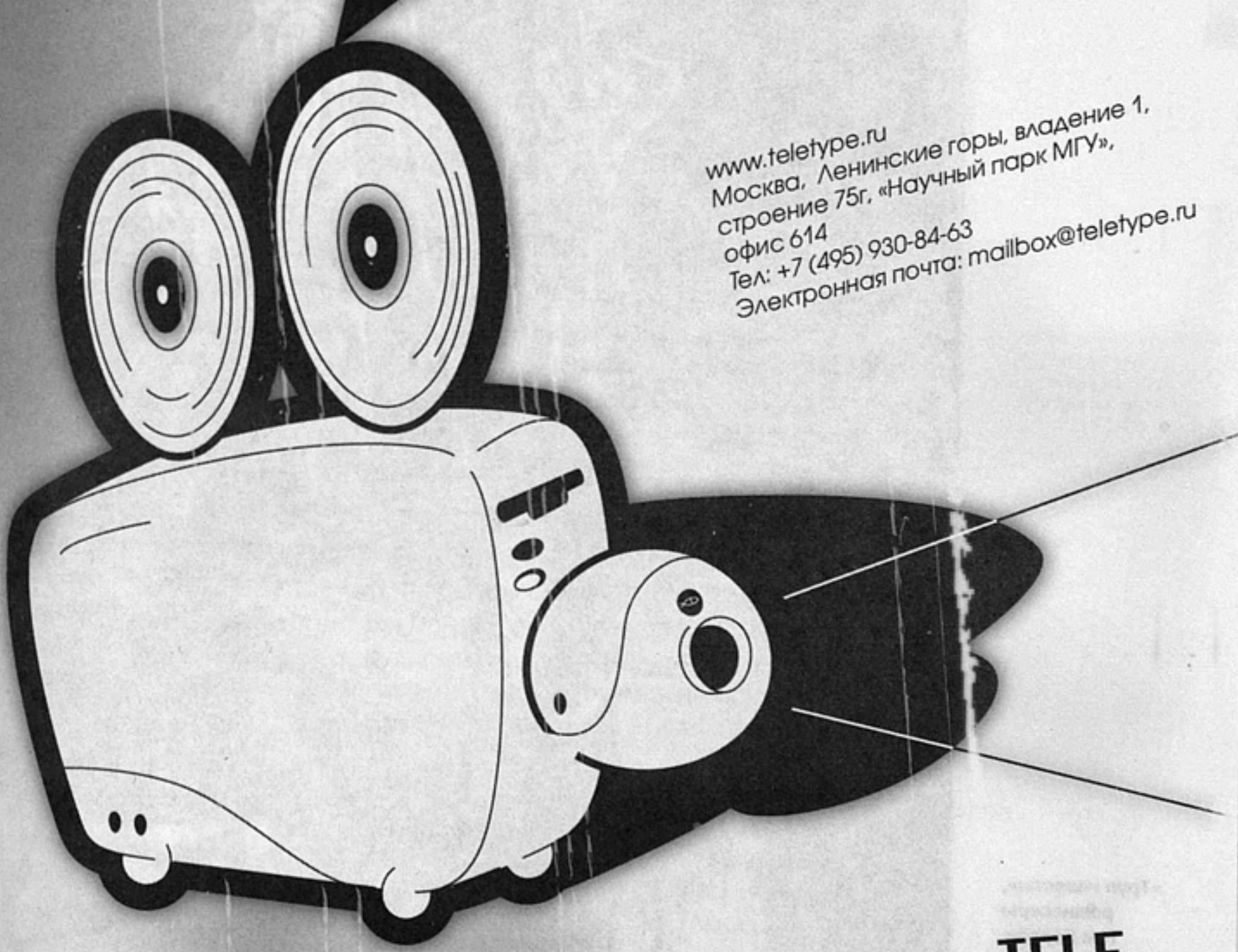
У Миядзаки вообще нередко встречаются повторяющиеся образы. Как две капли воды похожи друг на друга отцы в «Тоторо» и в «Ведьминой службе доставки». С небольшими вариациями повторяется сцена приземления на птичье гнездо планера в «Лапуте» или Кики на метле в «Ведьминой службе доставки». Много общего между старушками в «Ходячем замке Хаула», «Унесенных призраками», «Навсикае».

Соседство дома престарелых «Подсолнухи» со школой — один из самых пронзительных образов в «Рыбке Поньо». Суетливая беготня младшеклассников, динамизм автомобильного движения контрастируют с неподвижностью трех старушек в инвалидных креслах. Говорят, одну из них, самую недоверчивую и ворчливую, Миядзаки писал со своей матери. По признанию младшего брата Миядзаки, в мудрых и лукавых старухах, без которых не обходится ни один фильм мэтра, есть сходство с их родительницей.

Хаяо Миядзаки любит рассказывать истории, и рождаются они из его убеждений, надежд и опыта. Он делает анимационное кино, но эмоционально оно не уступает игровому. Просто ему больше нравится рисовать импрессионистические акварельные пейзажи, чем снимать живых актеров. Когда массовое кино превратилось в индустрию, Миядзаки остается настоящим художником.

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

«Труп невесты»,
режиссеры
Тим Бёртон,
Майк Джонсон

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

UP!

Кажется, и слабовидящий заметит нынешний бум анимации. Дело не только в оккупированных мультфильмами верхних строчках бокс-оффисов. Первые форумы мира наперегонки зазывают раритетные анима-опусы. Интерес — по нарастающей. Каннские спецпоказы «Шреков» (в зале яблоку негде упасть), затем в основном конкурсе иранский «Персеполис» (созданный совместно с Францией), израильский «Вальс с Баширом». Наконец, фильмом Открытия главного кинофорума становится пиксаровский «Вверх» (Up). Если высокое жюри в свое время проигнорировало анима-док Ари Фольмана — интимную исповедь о трагедии Ливанской войны, то работа Маржане Сатрапии — история взросления девочки на фоне драматически меняющегося иранского общества — вызвала горячее сочувствие, удостоилась заслуженного приза. За Канном не поспевают Венеция и Берлин. Венеция устраивает овацию прозрачной гармонии (признак вызревшей классики) — «Рыбке Поньо» Хаяо Миядзаки, Берлин вручает «Золотого медведя» философскому анимэ «Унесенные призраками». В числе премий Венецианского фестиваля узаконивается спецнаграда за лучший 3D фильм. Почетный «Золотой лев» за заслуги перед кинематографом вручают американскому аниматору и продюсеру Джону Лассетеру, одному из основателей Pixar...

Что это? Мода? Всеобщая и тотальная инфантилизация человечества? А может, ощущение исчерпанности идей и приемов вынуждает кинематографистов больше не смотреть на анимацию как на младшую сестру (тем более что она значительно старше). Искусство одушевления рассматривается теперь вдумчивыми киноавторами как алхимическая лаборатория, в которой творится, заново складывается по молекулам вещество киноэстетики. Кинематограф, в русле общего движения искусств, вливается в поток небывалой синкретизации.

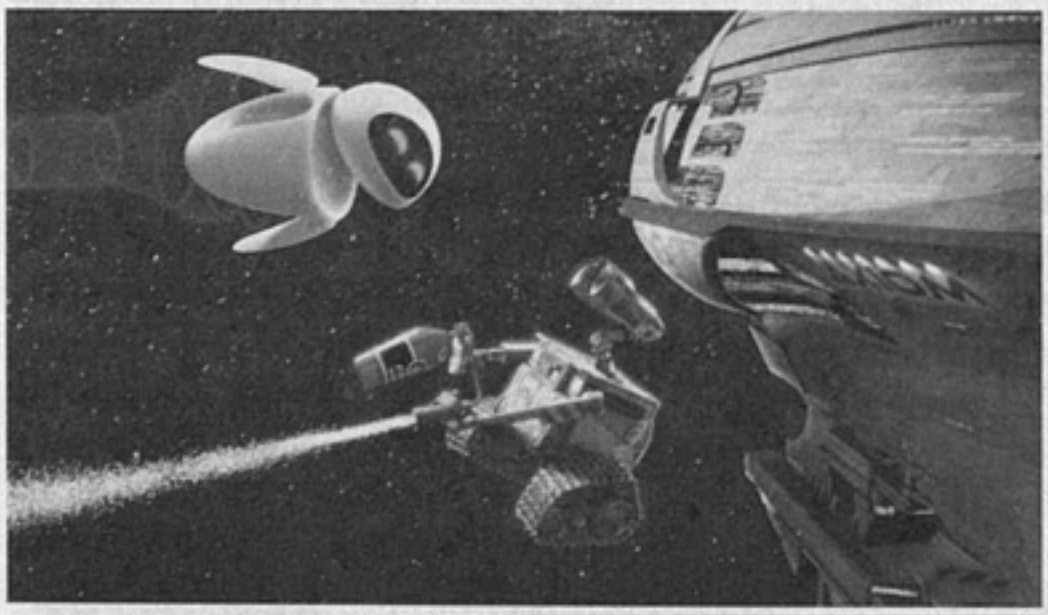
Еще несколько лет назад в самих анимационных кругах доминировала точка зрения на полнометражную мультипликацию исключительно как на коммерческий товар. Мнение это всегда было уязвимым, потому что лучшие фильмы Диснея, Атаманова, Бакши, эстетические прорывы японского анимэ штучные — при всей их популярности, — рукотворные и художественные примеры арт-мейнстрима. В этом один из секретов их долгожительства. Не случайно нарисованная более семидесяти лет назад «Белоснежка» до сих пор метет экраны мира.

И все же картина мира современной анимации принципиально изменилась. Дело не только в знаменательной цифровой революции, перевернувшей сознание режиссера, неузнаваемо преобразившей экран. Еще некоторое время назад артовским мультработам отводилась исключительно ниша анимационных форумов (таких, как Анесси, «Крок», Эшпиньо, Тампере...). Анимация

со своими экспериментальными поисками варилась в собственном соку. Вдали от зрителя, за непроницаемой стенкой добродушного презрения игрового кинематографа. Сегодня мир, словно заново, открывает знакомое «до прожилок» искусство. Одной из первейших причин этого пламенеющего интереса стал приход в анимацию мощного отряда авторов. Они оказались востребованными даже в полнометражной мультипликации — коммерческом, как многие до сих пор считают, поле деятельности.

«Азур и Асмар», режиссер Мишель Осело

Самые именитые сегодня творцы-одушевители: Джон Лассетер, Тим Бёртон, Брэд Бёрд, Генри Селик, Джон Маскер выпали из гнезда калифорнийского института искусств, где главной дисциплиной была назначена «образная анимация». Любопытно, что всем этим исключительным дарованиям пришлось попрощаться с Disney. Мыслящая по старинке, неповоротливая студия-фабрика была фраппирована и лассетеровскими компьютерными экспериментами, и бёртоновским сумасбродством (Бёртон позже сравнит атмосферу Disney с вооруженными силами). При том что как раз на переломе 80—90-х студия вступила в пору «бабьего лета», второго расцвета. В 1989-м восхитительно выписанная «Русалочка» Джона Маскера и Рона Клементса открывала Каннский фестиваль, но об этом сегодня будто забыли. За «Русалочкой» последовали «Красавица и чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), наконец, оскаровский триумфатор «Король Лев» (1994) стал рекордсменом сборов (более 783 миллионов долларов). Эти фильмы развивали традиции Disney, строились по старой проверенной рецептуре качественного мультКино: крепкие драматургия и режиссура, харизматичность персонажей, прослоенные юмором диалоги, тщательно выписанные гэги, с симфоническим размахом и тщанием разработанная музыкальная партитура (непременно — запоминающаяся песня, хит, который будет распевать пару лет вся планета). Столь доброкачественные фильмы-костюмы «носятся» (смотрятся) долго и счастливо. Но без кислорода новаторства, без энтузиазма придурошных, сумасбродных авторов студия начала закисать. Что немедленно сказалось на ее продукции.



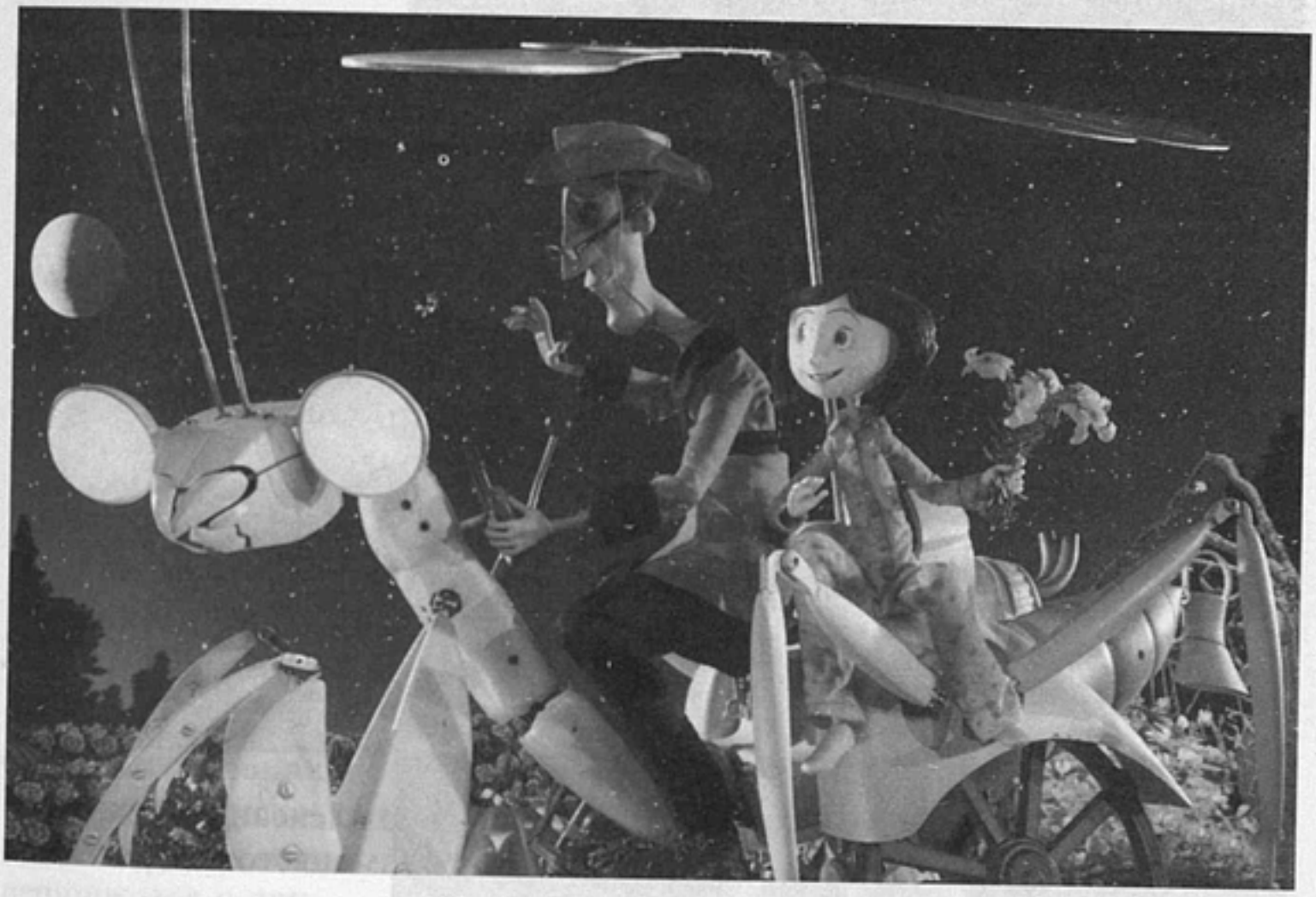
«ВАЛЛ-И», режиссер Эндрю Стентон

Новаторства на Disney всерьез опасались. Руководство возмутилось «Франкенвини» Бёртона. История о мальчишке Викторе Франкенштейне, влюбленном в кино, оживляющем любимую собаку Спарки (которая, безусловно, превратится в чудовище), была снята Тимом Бёртоном как игровая монохромная короткометражка, но автор с самого начала подумывал о мультверсии (к ее созданию приступили только сегодня). Думаю, это неприятие авторского начала и самих безумцев, готовых руками раздвигать «тучи» штампов, при-

вело к тому, что Disney страшно отстал от нынешних студий-лидеров и на протяжении довольно долгого времени питался творческой энергией (и немалыми дивидендами) Pixar.

Несколько лет назад три молодых француза Ури Атлан, Тибо Берлан, Дамьен Феррье удостоились Гран-при фестиваля «Крок» за мудрый и трогательный «Овертайм». Тряпичные лягушата из «Маппет-шоу» находят своего создателя Джима Хенсона умершим за рабочим столом. Смерть и детское «Маппет-шоу» — вещи несовместные. Как глупым телевизионным марионеткам к ней подступиться? Они пытаются оживить, одушевить творца с помощью музыки — играют ему на его любимых инструментах, усаживают за стол с яствами, приносят в кинозал, смотрят пленку с живым маэстро. К его рукам и ногам привязывают специальные палочки, чтобы он начал двигаться... как настоящая одушевленная марионетка. Этот кукольный реквием, существующий на грани запретного, на границе возможных этических устоев и за пределами времени, может служить неким символом современной авторской Анимы.

Среди мультипликаторов устойчива легенда о том, что Дисней до сих пор не похоронен. Ждут, когда можно оживить замороженного в слоях времени (словно в слоях перекладки) Мага. Называют имена режиссеров — воплощения реинкарнированного классика: Ник Парк, Хаяо Миядзаки, Джон Лассетер.



«Коралина в стране кошмаров», режиссер Генри Селик

Компьютерные эксперименты велись в Голливуде и до Лассетера, но именно он инфицировал Голливуд цифровым вирусом. Вышвырнутый с флагманской мультстудии за адюльтер с компьютером, молодой экспериментатор переселился в компанию Lucasfilm Computer Graphics Group. Там была просчитана и нарисована легендарная заставка ко всей компьютерной анимации «Люксо-мл.» (Luxo Jr.). Неверно полагать, что Лассетер, зачинатель компьютерной эры в мультКино и самая влиятельная фигура в современной анимации, — ниспровергатель дела Диснея. Именно Лассетер, по мнению диснеевских старейших, стал преемником классика.

Вместе с тем The Hollywood Reporter справедливо называет Лассетера «Инноватором года». Дело не только в революционной «цифре», «пересчитавшей» анимационную структуру, всю сложную машинерию создания фильма. В момент душевного упадка мировой анимационной отрасли именно Лассетер вдохнул в нее новую жизнь, изменил отношение к анимации в мире.

Джон Лассетер — главный вдохновитель, мотор анимационного арт-мейнстрима. Мультбастеры Pixar созданы по его любимой формуле: оригинальные идеи + образность + новейшие технологии. В трогательные сказки вкручиваются прослойки философских размышлений, политических аллюзий, кинематографических ссылок. Поэтому аудитория пиксаровских фильмов не имеет возрастных ограничений.

Pixar сегодня чуть ли не самая прибыльная студия в Голливуде. (Вот еще одна причина популярности мультбастеров у крупных продюсерских компаний.) Общие кинотеатральные сборы десяти фильмов студии подбираются к 6 миллиардам долларов.

Pixar взялся за реализацию безумной идеи поставить производство шедевров на конвейер. В процессе создания фильма главную роль играет Автор — и Лассетер тщательно коллекционирует несхожих творцов: Пита Доктера, Дэвида Силвермана, Брэда Бёрда, Жана Пинкава, Эндрю Стентона, Боба Питерсона, Ли Анкрича, Джо Рэнфта.

Но автора-одиночки для получения долгоиграющего «идеального фильма» недостаточно. Лассетер понял это с самого начала. Когда ему предоставили возможность работать над первым цифровым полным метром «История игрушек» — самому написать сценарий, принимать креативные решения, — он создает группу поддержки, творческую семью единомышленников: Эндрю Стентон, Пит Доктер, Джо Рэнфт. Так возник легендарный «мозговой трест», без ОТК которого не выходят в свет пиксаровские творения. По этому же принципу строил работу на студии «Пилот» наш Александр Татарский, что и позволило его многошаговому проекту «Гора самоцветов» обрести невиданный размах.

«Вверх», режиссер Пит Доктер

«Мозговой трест» смотрит работу на всех стадиях, комментирует, предлагает новые решения. Этот принцип Лассетер именует «плюсованием». Все вместе ищут варианты, возможности «сделать лучше». Режиссер Пит Доктер («Корпорация монстров», «Вверх») признается: «Джон велик, когда говорит: «Что, если здесь вы добавите еще один жест?» В самом деле, всего один жест — и что-то вспыхивает в голове и претворяется в жизнь».

Марьяж компьютера с традициями классической анимации — новый подход к мультфильму как многослойному произведению искусства — породил главное: неожиданность. Лассетеровская анимация, в самом деле, полна сюрпризов. Вы ждете сиропной мультсказочки? Получите современную мелодраму про крысу, лав-стори робота-мусорщика, экстремальные воздушные приключения... хромающего старикана. Цель креаторов Pixar — «сдвиг с фазы предсказуемого».

В фильме «Вверх» — истории путешествий пенсионера в собственном доме, привязанном к тысяче шаров, — поражает абсолютная... достоверность всего невероятного. Это ощущение соткано из деталей — подробностей бы-

та старика, его захламленного дома, его повадок, ностальгических воспоминаний. К тому же в основе воздушного приключения — вполне актуальная и традиционная идея побега. Из безвыходной ситуации. Из плена одиночества. От старости. Да и из нынешнего мира так хочется уметнуться в сказку. Где бы только шаров раздобыть столько? Сентиментально? А кто сказал, что в сантиментах не нуждается зритель? И отчего в трудные минуты жизни не слетать на большом персике в Нью-Йорк, особенно, если тебя достали родственники («Джеймс и Гигантский Персик» Генри Селика)?

«Корпорация монстров», режиссер Пит Доктер

С идеей сдвига непосредственным образом связан выбор героев. Для Pixar это самое ответственное занятие. Наилучшая характеристика фильма для Лассетера — «лирический абсурд». Вот секрет потенциала настоящего кино для семейной аудитории.

Зритель сопереживает, идентифицирует себя с крысой-кулинаром, подкроватным чудовищем, вредным старикашкой. «Ты же иллюстрация, говорить не можешь!» — орет юный «крыс» фотографии недавно почившего именитого шеф-повара. «Ну и что с того? — сочувственно отвечает фото. — Ты сейчас так одинок. Надо же с кем-то поговорить». Обитатели городка Монстрополиса («Корпорация монстров») питаются детским плачем, в лучшем случае — смехом. А мусорщик ВАЛЛ-И — обычный Вселенский Аннигилятор, трудится, не покладая железных рук, очищая от разнообразной дряни нашу тупоголовую планету, за что и будет награжден нечеловеческой любовью.

Эта открытость невероятным, фантасмагорическим идеям и их подробное обживание — фирменный знак Pixar, главный ускоритель в гонке соперничества с другими студиями. DreamWorks лишь однажды, в начале 2000-х, нащупавший золотую жилу — лихое, ироническое попурри из тем знаменитых сказок, — до сих пор ее эксплуатирует. На 2010-й запланирован выход уже четвертого «Шрека».

«Кошмар перед Рождеством», режиссер Генри Селик

У семидесятивосьмилетнего ворчливого героя «Вверх» есть предтеча — Джерри из оскароносной короткометражной трагикомедии «Игра Джерри». Гениальная зарисовка, фантастически реалистично воплощенная в 3D анимации: старик играет сам с собой в шахматы, в запале азартной игры заходится и... на-

турально раздваивается. Когда Джерри проигрывает «сопернику» вставную челюсть, сердце его не выдерживает. «Противник еще некоторое время упивается победой...» Но недолго. Ведь это его смерть — по имени Джерри.

Нередко короткий метр является плацдармом, пробным камнем для дальнего броска — полнометражного фильма. Из последних примеров — «Девять» и «9,99 долларов». Авторский потенциал вроде бы сохраняется в долгоиграющей картине, но его энергия (темпоритм, тайминг, энергия, распущенная на длительный хронометраж) распыляется. Это особенно ощутимо в кукольной антиутопии 3D «Девять», в которой авторам пришлось отказаться от выразительного молчания минималистски сочиненных «мешковатых» героев — спасателей планеты. В разъяснениях вроде бы очевидного тряпичные куклы уподобились прекрасному павлину... однажды запевшему.

Любопытно, с какой легкостью анимационные картины раскачиваются на качелях жанров: от мелодрамы к трагедии, от комедии — к фантастике, от воспитательной истории — к хоррору. «Кошмар перед Рождеством» режиссера Генри Селика и автора Тима Бёртона — музыкальный фильм ужасов. Антиутопия «ВАЛЛ-И» (сценарий Пита Доктера, режиссер Эндрю Стентон) — любовная история между механическим героем и роботом по имени Ева, буквально свалившейся ему на голову с неба. Кстати, антиутопия ныне модная тема у анимационных креаторов. Если человечество не способно спасти землю, это сделают куклы — утверждают создатели фильма «Девять». Сшитые из мешковины, наскоро состроченные, застегнувшие «богатый внутренний мир» на «молнию». Их сотворит собрат Джима Хенсона, последний кукловод на земле. По сути, аниматор — ведь он поделится с куклой последним выдохом и вдохнет в нее душу.

Готические пляски со смертью Тима Бёртона и Майка Джонсона привлекают в большей степени артхаусную публику. «Кошмар перед Рождеством», автором которого на самом деле является Селик, а не Бёртон (как считается), — вывернутая наизнанку рождественская сказка. Мрачно-веселый макабр «Труп невесты» авторы разыгрывают с помощью тридцатисантиметровых кукол. Стальные скелеты обшиты силиконовой кожей. В голову вмонтированы механизмы для оживления мимики. При этом фильм снят по новейшим для своего времени технологиям, с использованием цифровых камер (Бёртон не изменяет главному анимационному качеству — покадровой съемке), смонтирован в компьютерной системе Final Cut Pro. И все это богатство технологий брошено на воссоздание конфликта двух миров: живых и мертвых. Причем мир «нездешний» выглядит значительно оживленнее скупой викторианской действительности — в духе мексиканских традиций упоительного и страшноватого Праздника мертвых.

После фильмов Норштейна и Миядзаки глупо твердить: не существует, мол, тем, сюжетов, не подвластных анимированию. Это ясно. Однако тема «потери и обретения души» онтологически близка самому искусству анимации. Вот отчего она стала доминантной в картинах последнего времени: «Рыбка Поньо» Миядзаки, «Девять» Шейна Экера, «Коралина в стране кошмаров» Генри Селика.

Любимое пространство для анимационного действия — пограничье. Между морем и сушей («Рыбка Поньо»), миром живых и мертвых (в «Трупе невесты» викторианская угрюмость мира живых создана с помощью стилизации под старинные дагеротипы), реальностью и забубенной фантастикой.

Детский хоррор «Коралина в стране кошмаров» — трехмерная кукольная анимация. Селик избирает старомодную эстетику, стилизующую рукотворность, и сохраняет ее вещественность в компьютере. «Коралина...» — очередная вариация «Алисы в Зазеркалье». Скучающая девочка от безделья открывает «запретную» дверь в собственном доме и... оказывается в точно таком же пространстве с мамой и папой, точно такими же. Почти. Вместо глаз у них пуговки. Генри Селик — автор «Кошмара перед Рождеством», глобальной метафоры всеобщей подмены (Дед Мороз — Король ужасов, Рож-

дество — Хэллоуин, радость — страх), — умеет создавать на экране атмосферу сладкой, притягательно-отталкивающей жути. Для этого использует летающую камеру, множество особых фильтров и прочих таинственных реальнейших ухищрений.

Анимация возвращает нынешнее заболтанное кино к его истокам. «ВАЛЛ-И» — работа, поучительная осуществлением давней киномечты: возврата к визуальной пластике. Авторы делают практически немую картину. Взаимоотношения персонажей, их реакции, эмоции — все решено только пластическими средствами.

В продвинутой анимации существует нерушимая слаженность между верностью традициям и открытостью к инновациям. Сегодня новые технологии для будущего кинематографа разрабатывают Кулибины в анимационных мастерских, разбросанных по всему миру. К примеру, в «Корпорации монстров» был использован разработанный в Pixar программный инструментарий Fizt. С его помощью можно дотошно воспроизвести среду и ее поведение, не говоря уже о персонажах: ткани, волосы, мех, игра светотени, движение складок на платье и каждого листочка на огромном дереве. Волосы начинают шевелиться... в кадре. Машина позаботится о поведении каждого из трех миллионов волосков на мохнатом теле одного из главных героев-монстров. Время просчета сцен сократилось с недель до часов. Pixar — не только студия, но и технологическая лаборатория, здесь ищут и находят новые решения пространства трехмерной компьютерной графики. На разработанном тут RenderMan — программном обеспечении для визуализации высококачественных фотореалистичных изображений — создавались компьютерные эффекты для «Титаника», «Матрицы», «Властелина колец». Анимация теперь не мода, а реализованная модернистская утопия, инновационный прорыв.

Европейская анимация, не обладая, в отличие от заокеанской, огромными бюджетами, тяготеет к художественному эксперименту. Она в большей степени, чем американская, подпитывается находками, творческими и технологическими идеями короткого метра — подлинной лаборатории авторского кино.

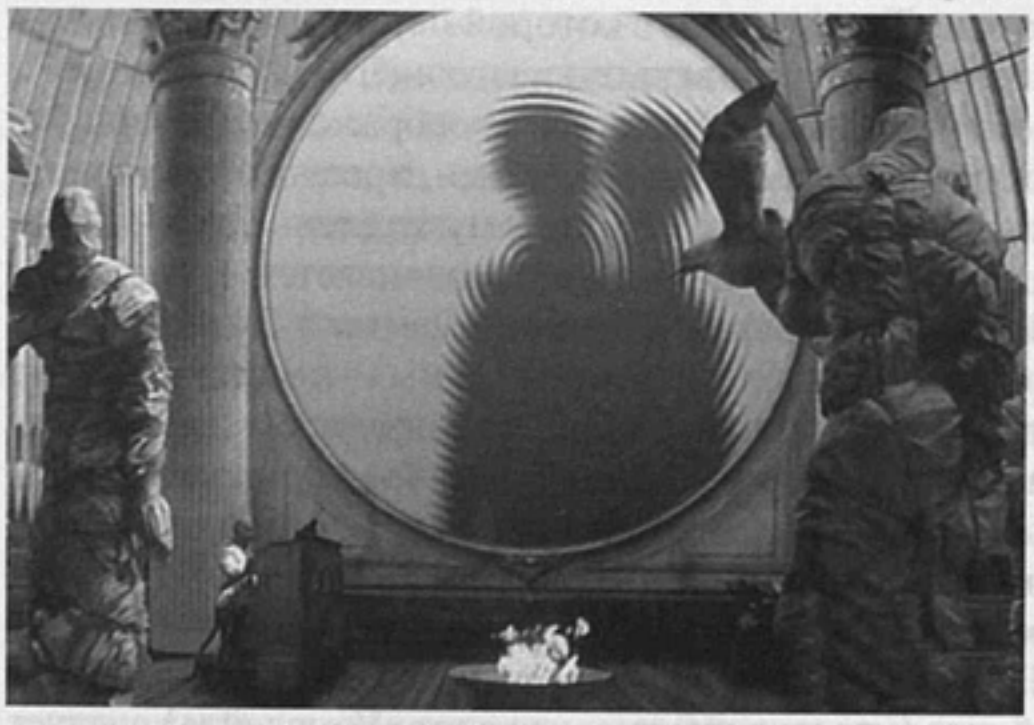
Патриарх европейской анимации, режиссер и художник Рауль Серве, творчество которого оказало огромное влияние на целое поколение аниматоров, в своей легендарной «Гарпии» («Золотая пальмовая ветвь» Каннского МКФ), в полнометражной «Таксандрии» разрабатывает «сервеграфию» — инкрустацию реальных персонажей в рисованные декорации. Воистину ювелирная работа. В полнометражной «Таксандрии» принц Ян оказывается в фантасмагорической стране Таксандрии, в которой нет ни времени, ни памяти, ни развития. Жутковатое царство «вечного настоящего». Излюбленный драматургический ход в его картинах — внезапное преображение: внутри рисованной декорации мужчина в полосатом «костюме», преодолевая тяжесть оков, пытается подняться вверх по веревке. Подъем мучителен. Наконец спасительный свет бьет в глаза. Лампочка! Экран переворачивается, зритель понимает, что заключенный ползет от потолка к основанию лампы («Огни гавани»).

Ник Парк свои шедевры лепит из божественной глины — пластилина. Мир внимательнейшим образом изучил триптих: «Большая прогулка» (или «Великий выходной»), «Неправильные штаны», «Бритье наголо», немедленно признав в героях — джентльмене мистере Уоллесе и псе Громите — мудрейшем, технически продвинутом дворецком — старых добрых знакомых. Истинных британцев. И вот уже в родственные объятия прирученных зрителей пал полнометражный фильм «Проклятие кролика-оборотня». Теперь все на свете точно знают, что лучший сыр (кто не в курсе — это сорт «Уэнсдейл») следует доставать на Луне, что Британский музей удобнее всего грабить в техноштанах, что если вы встретите пингвина с резиновой перчаткой на голове — остерегайтесь, это не петушок, а если английская леди влюбляется в пекаря... она его съест! Английский абсурд в равных долях с английской же церемониальной традиционностью, приперченные фирменным сарказмом... Кружев-

ное рукоделие из пластилина, сага о горько-сладкой парочке стала для Британии имиджевым знаком, приближаясь к «чисто английским» эмблемам: «битлы» — «чай» — «убийство». Полнометражный «Побег из курятника» — совместное изделие Aardman Animation и DreamWorks, — конечно же, уступает своим короткометражным «предшественникам» в юморе, темпоритме. Зато собрал за океаном 107 миллионов долларов при бюджете 42 миллиона.

«Первый отряд», режиссер Ёсихару Асино

В Европе находят возможность для работы хранители классической анимации, для которых компьютер — лишь подсобный инструмент. Самобытны фильмы Мишеля Осело. Буйство этнографии в картине «Кирику и Колдунья», пропитанной африканским солнцем истории о маленьком черном мальчике, решившемся вступить в бой за родное село с грозной колдуньей, позволяет фильму сохранить качества штучного произведения искусства (режиссер чаще всего комбинирует 2D и 3D анимацию). Графический концепт основных персонажей подпитан искусством Древнего Египта (хотя сам режиссер ссылается на влияние Анри Руссо). Голоса детей записаны в Дакаре на студии этномузыканта Юссу Н'Дура, создавшего музыку фильма с использованием фольклорных инструментов (балафон, ритти, ксалам, тохо и сабааре). Самозабвенное погружение автора в этнографическую стилизацию не помешало фильму заслужить успех широкого зрителя, что дало зеленый свет сиквелу «Кирику и дикие звери». Банальней с точки зрения визуальных изысков смотрится фэнтези-сказка Осело «Азур и Асмар», поощренная множеством наград. Зато настоящим экспериментом стала «Сказка принца и принцессы», выполненная в силуэтной манере.



«Таксандрия», режиссер Рауль Серве

Один из лучших европейских анимационных фильмов «Трио из Бельвиля» создан французскими аниматорами во главе с канадцем Сильвеном Шоме, прославившимся короткой черной миниленто́й «Дама и голуби». Изощренная полнометражная ретрокомедия «Трио из Бельвиля», показанная во внеконкурсной каннской программе, была встречена рекордно долгой овацией. Диалоги в фильме отсутствуют, есть лишь яркие пятна — отдельные слова: эмоциональные точки, акценты. Тонкий шаржированный рисунок, не впадающий в плоскую карикатуру, тщательно разработанная психология одушевления. Крутейшее тесто разножанрового замеса. Гротеск вплетен в классический нуар, сати-

ра стирает мелодраматическую слезливость. Тур де Франс, гангстеры, бабушка, тренирующая чемпиона, великолепное трио престарелых кабареток, страдающая ожирением статуя Свободы... Фильм уже прозвали ритмической одой бытовым предметам Франции 30-х годов. Но здесь еще восхищает и звуковое решение. Партитура фильма прослоена рожденной из обыденной действительности перкуссией: звоном кастрюль на кухне, стуком колес поезда, шорохом шин, пристукиванием каблучков старых шансонеток в мюзик-холле.

Анимация не отказывается от социальных проблем и вопросов. Более того, фильмы последних лет ответственно озабочены экологией и загрязнением планеты («ВАЛЛ-И»), опасностью неуправляемой гонки вооружения («Девять»), переживанием, тоскливой рутиной, повседневностью («9,99 долларов»). Мишель Осело подкладкой сказки делает проблему ксенофобии. Герои фильма «Азур и Асмар» — юные француз и араб. Автор интересуется именно бытовой, возникающей из воздуха враждебностью между коренными жителями и недавними переселенцами, между Западом и Ближним Востоком.

Испанский трехмерный «Живой лес» (режиссеры Анхель де ла Крус, Маноло Гомес) — один из первейших европейских полнометражных трехмерных фильмов. Экранизация романа Флореса не без пафоса исследует проблему

«Уоллес и Громит: Проклятие кролика-оборотня», режиссеры Стив Бокс, Ник Парк

вмешательства человека в жизнь природы. Среди героев — застенчивый телеграфный столб, он же — урбанистический эмигрант в живом лесу. Однако при всем разнообразии приемов фильму не хватает свободы владения новыми технологиями, оттого и герои выглядят трехмерными муляжами, а сами проблемы — третьеполосными газетными заголовками...

Известно: особое свойство анимации — невероятная способность к трансформации и развитию.

На фоне застывшего, будто экспонат в Музее мадам Тюссо, игрового кино мультипликация смотрится бурлящим раствором в алхимической колбе, без устали видоизменяющимся, удивляющим новыми переливами и соцветиями. Современная Анима развивается непредсказуемо, разнообразно, многовекторно.

Сегодня набирают мощную силу направления, близкие игровому кино: японская картина о трудном переходе из детства «Еще вчера» или многофигурная психоделическая пластилиновая драма «9,99 долларов». Существуют фильмы, снятые на пограничье с документальным кинематографом, именно оно становится главным энергетическим магнитом «Вальса с Баширом». Наконец, Тарик Салех, в прошлом документалист, решается в полнометражном

нуаре «Метропия» анимировать саму реальность. Как на полотнах современных художников, небольшое искажение форм, пропорций дарит его фильму фантасмагорический результат: образ залитой дождем постапокалипсической Европы. Для этого фильма на шведской студии Film i Vast было создано специальное подразделение.

Компьютерные эффекты вторгаются в пространство классической мультипликации (фильмы об Уоллисе и Громите). Рисованные картины не только эксплуатируют ностальгию (работы студии Disney), но поражают обрете-

«Трио из Бельвиля», режиссер Сильвен Шоме

нием нового качества, когда традиция переосмысливается, обыгрывается как ретроприем («Трио из Бельвиля»). Стилевой минимализм оказывается стимулом для интереснейших визуальных новаций. Примитивные герои из мешковины в фильме «Девять» существуют в щедро сочиненных пространствах апокалипсического мира: впечатляют дымящиеся остовы цивилизаций, а величественные руины главного храма напоминают собор Парижской Богоматери. Авторы раздвигают устоявшиеся смысловые, жанровые границы. У них – натурально на ладонях — весь мир, его история, культура. Вот отчего российские продюсеры охотно перенимают классические приемы анимэ, чтобы рассказать свою версию духоподъемных подвигов пионеров-героев («Первый отряд»).

Всего за два десятилетия анимация совершила космический рывок в виртуальный мир и по-хозяйски там освоилась. А ведь в 1989-м компьютерную четырехминутную пиксаровскую «Безделушку» и показывать-то было негде. Эксперимент, проба нового — питательная среда для анимационного фильма. Сегодня уже почти позабылось, сколь чудовищно выглядела 3D мультипликация в первые годы своего существования. Мертвечину виртуального пространства усугубляли неживые монструозные человекоподобные существа: поучительно пересмотреть пиксаровский «Оловянный солдатик», удостоенный первого «Оскара» за короткометражный анимационный фильм. Аниматоры сами чувствовали: что-то заело. Герой-лампочка, игрушка, даже муравей получались более человечными, вызывали сочувствие. А в середине 90-х в прокат выходит «История игрушек», первый компьютерный полнометражный анимационный фильм, в котором технологический эксперимент подчинен художественной задаче. Из года в год аниматоры продолжают преодолевать неповоротливость технологии и подчинили-таки себе машину, научились алгеброй успешно поверять гармонию. Просчитывать эмоции, мельчайшие душевные переживания. У куклы Коралины сменяются двести тысяч выражений на лице.

Анимации предначертано быть понятой, любимой разновозрастной аудиторией. В основе лучших фильмов заложена многослойность сюжетов, тем, идей, вариативность образов, юмора. У Миядзаки этих слоев немыслимое количество: каждый зритель — от высоколобого интеллектуала до малыша — обнаружит «мое кино». Вот отчего в анимации таится гигантский потенциал семейных просмотров, о которых мечтают все продюсеры. Не случайно наш классик Хитрук говорит о мультипликации как о главном резерве массовой коммуникации.

Есть еще одна очевидная, казалось бы, но актуальная причина «странной любви», вспыхнувшей у человечества к анимации. Папа римский Иоанн Павел II посоветовал католикам смотреть мультипликацию, прежде всего советскую, ибо она «врачует душу». Лучшие из анимационных произведений обладают психотерапевтическим свойством. Это подтверждают исследования психиатрии. В пору кризиса анимация обнадеживает, высветляет в «темных комнатах» тревоги и страхи. Да, в основе истории «Вверх» идея эскапизма. Но отнюдь не травматичного, а вместе с домом, любимыми тапочками, семейным альбомом. «Что нас заводит — так это новаторский потенциал сюжета», — убежден гений Лассетер. — Прочь избитые ходы. Соединим параллельные миры, измерения. Подарим зрителю возможность поверить даже в совершенно невозможное». В кризисную пору — незаменимый совет. Не убивайте в себе ребенка, он поможет пережить самые трудные времена, тяжкие испытания. Анимация не лицемерит: страхи, комплексы, одиночество, смерть — всё в ее руках плюс множество простых и неожиданных рецептов преодоления. К примеру, если ты одинокий робот — отчего бы тебе не подружиться с тараканом? И тогда твоя нечеловеческая любовь непременно нагрянет («ВАЛЛ-И»). Если ты не можешь переменить обстоятельства (скажем, дом твой уничтожает гигантская стройка, как в фильме «Вверх»), взгляни иначе на привычный мир. Тут, конечно, не обойтись без гелия, того самого, что наполнил тысячи шаров и поднял в небо дом старикашки из картины «Вверх». Того самого воздуха, которым авторы наполняют легкие лучших анимационных фильмов последнего времени, избавляя их от гравитации узнаваемых, апробированных клише.

Среди зрителей мультфильмов разрастаются ряды почитателей артхауса. Из последних новинок арта «9,99 долларов» Татии Розенталь (производство Австралия — Израиль). Экранизируя короткие рассказы Этгара Керета, автор сплела (в данном случае слепила из пластилина) паутину из судеб обитателей обычного блочного дома (с оглядкой на олтменовские «Короткие истории», фильмы Солондза, Андерсона). Любопытно, как режиссер распорядилась несовершенством технологии, а попросту говоря, собственным осознанным ученичеством. Свою профессиональную неуклюжесть она превратила в прием. Мол, еще не волшебница, только учусь, потому и мир, создаваемый мною, такой несуразный... На фоне точной предметной среды, насыщенных деталями квартир существуют (страдают от неразделенной любви, безработицы, одиночества) кособоко слепленные персонажи. У них «приклеенные» губы, на щеках подтеки краски, скомканы прически. Их движения, мимика работают по упрощенной технологической схеме. В общем, они какие-то недоделанные или слеплены в страшной спешке. Этот стык натурализма и небрежной мультяшности поначалу коробит, потом тревожит, пока проявляет свою концептуальность в столкновении реализма (изображении монотонной тоскливой обыденности) и гротеска (бомж, кончающий жизнь самоубийством, превращается в бородатого ангела, но страшно боится прыжка с крыши — смертельного прыжка).

Еще одно важное качество анимации и залог ее долгожительства и невероятной сегодня востребованности — преемственность. В отличие от большинства игровиков, аниматоры не только изобретают велосипед, но и внимательнейшим образом исследуют и адаптируют открытия предшественников

и современников. Миядзаки, фильмы которого все аниматоры изучают покадрово, — страстный поклонник фильмов Атаманова («Снежную королеву» он может нарисовать по памяти), а вдохновение черпает в фильмах Норштейна. Лассетер, когда работа стопорится, вместе с соавторами идет в зал пересматривать Миядзаки. Влияние на современное мульткино мэтров арт-анимации, пусть не всегда известных широкому зрителю, — Рауля Серве, Мак-Ларена, братьев Куэй, Мишеля Дюдока — неоспоримо.

Аниматоры не распадаются на антагонистические поколения. В сфере одушевления жива связь времен. Знаю, что наши молодые и зрелые авторы при любой возможности показывают свои незавершенные работы Хитруку, Норштейну, Назарову. Рекомендации старших и есть их «художественный совет», или «мозговой центр».

Мультфильм — дело страшно трудное, мучительно долгое, рукотворное, даже если изображение сканирует компьютер. На сочинение фильма уходят годы — не из-за отсутствия финансирования, просто это каторжная, кропотливая и нудная работа. Как говорит Федор Хитрук, чтобы стать хорошим аниматором, нужен не только талант, но и чугунная задница. На фильм «Вверх» Лассетер потратил пять лет жизни — ровно столько же, сколько на строительство дома с личной железной дорогой. Десять лет ушло у Бёртона на реализацию «Трупа невесты». Семь лет Тарик Салех вплотную занимался созданием антиутопии «Метропия».

За это время выверяются до микрона стилистика, визуальное решение, цветовая гармония, сценарий, диалоги, гэги (они прописываются отдельно), музыка, звук. Результат? Охапка «Оскаров» чуть ли не у каждого пиксаровского фильма.

Кстати, о звуке. Успех в игровом кино во многом определяется звездностью актерского состава. Звезды охотно работают и в анимации. Disney и DreamWorks предпочитают актеров с мировой известностью. Pixar и Aardman Animation идут иным путем. Каждому персонажу тщательно подбирается его неповторимый тембр, интонация. Еще одно условие суперкачества – маниакальная страсть к деталям. Игровое кино последнего времени зациклено на разного толка эффектах. Тяжелая машинерия производства не дает возможности авторам остановиться-оглянуться. Воздух анимации создается за счет подробностей, второстепенных деталей. Любой из кадров «Трио из Бельвиля» можно рассматривать, изучать и одновременно каждым наслаждаться. Не случайно кадры модного фильма «Девять», по признанию продюсеров, уже разлетаются в виде постеров.

Тотальный интерес к мультфильмам вызвал неожиданный подъем полнометражной российской анимации (об этом недавно с изумлением говорили киночиновники на парламентских слушаниях в Госдуме). Надо же, какие молодцы, эти аниматоры, — быстро перестраиваются, понимают запросы зрителя... Но это тема отдельного разговора.

Итак. Анимация — прародительница и падчерица кинематографа — уверенно взлетела на авансцену мирового кино. Скромница, трудолюбивая Золушка, многолетняя затворница в профессиональном гетто, она оказалась примой на главных киносмотрах в эпоху кризиса. Надолго? Навсегда?

Нет ответа.

Ясно только: высокомерное презрение, игнорирование успехов, а также экспериментов и ошибок современной Анимы для собратьев по другим киноутехам сегодня не только не модно, но и не полезно. Ровно, как и почти столетие назад, когда Чаплин убеждал обратить особое внимание на творчество одушевителей: «Я повторяю, что, по-моему, мультипликация теперь единственное настоящее искусство, потому что в ней и только в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и волен делать в картине все что угодно». Не послушали Чаплина. Столько лет упустили...

ЕЛЕНА СТИШОВА

Детский вопрос

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2009

«Ангел в море», режиссер Фредерик Дюмон

Карловарский фестиваль славится искусством программирования и достиг на этом пути виртуозности, сравнимой с монстрами мирового фестивального движения. Не потому ли в кинопрессу просочилась идея, что у КВФ имеются амбиции встать в один ряд с великими и недостижимыми? Арт-директор КВФ Эва Заоралова в одном из интервью категорически отмела подобные домыслы. Фестиваль занимает свою нишу вот уже пятнадцать лет — с 1994 года — и продолжает ее обживать, придумывая все новые манки для мировой кинообщественности и, конечно же, для зрителей, прежде всего для студентов киношкол. Для них каждый фестиваль становится мастер-классом в прямом смысле слова. Авторитетные и знаменитые мастера, приезжающие в Карловы Вары со своими ретроспективами, встречаются с аудиторией и открыты для творческого общения.

Карловарский форум, сорок четвертый по счету, в этом году негромко отметил пятнадцатилетие новой, постсоциалистической эры. Никаких торжеств по этому поводу не было — дата не круглая, да и пафос у чехов непопулярен: на церемонии открытия чествовали бессменного президента фестиваля Ежи Бартошку и бессменного арт-директора Эву Заоралову.

Оказавшись на руинах мертворожденного киномонстра социалистического содружества — как неперспективному мероприятию ему было отказано в госфинансировании, — этот тандем на свой страх и риск взялся за создание нового фестиваля на новой платформе. Всего лишь одна цифра, и станет ясно, чего они достигли: в 1994 году фестивальные просмотры посетили 36 тысяч зрителей, в нынешнем году их было 140 тысяч. Государство пересмотрело свое отношение к успешному фестивалю, покрывает его бюджет на 30 процентов, а остальные 70 процентов, то есть львиная доля бюджета, — на частные инвестиции. За эти годы КВФ оброс солидными партнерами, и фестивальный бренд уже работает на них.

Несколько слов об экономике КВФ уместны в связи с его пятнадцатилетием. Но вообще-то эта сторона фестиваля интересует главным образом де-

ловых людей — а их здесь собирается все больше. Главной же интригой любого фестиваля остается сакраментальное: кто получит Гран-при? В кулуарах только об этом и толкуют. А если иметь в виду, что в Карловых Варах работают три официальных жюри и у каждого свой премиальный фонд, можно себе представить размах подобного толковища. Для этого есть определенное время и место: ежедневно в полдень Эва Заоралова приглашает участников и гос-

«Аплодисменты», режиссер Мартин Пиетер Санвлиет

тей фестиваля на бранч. Бранч на веранде давно стал изюминкой фестиваля.

На Карловарском фестивале множество соблазнов. В частности, здесь традиционно показывают лучшие картины текущего киногода, включая новоиспеченных призеров Каннского МКФ — последнего по времени крупного события в киномире. Тем не менее официальный конкурс — это святое для аккредитованной прессы, основной источник информации.

На сей раз в конкурсе игрового кино сложился целый корпус дискурсивно близких фильмов — про детские травмы и семейные драмы. Первый же конкурсный фильм — «Аплодисменты» с Паприкой Стин, датской театральной дивой в главной роли, не однажды снимавшейся в фильмах «Догмы», ввел тему «плохой матери». Знаменитая актриса, мать двоих детей, лишена родительских прав после развода с мужем, отчаявшимся терпеть ее алкоголизм. Она хочет вернуться в семью, стать хорошей мамой, встречается с детьми, везет их на загородную прогулку. Кажется, она счастлива и ничего иного ей не надо. Но соблазн стать «обычной женщиной» выветривается с ее выходом на сцену в триумфальной роли Вирджинии Вулф. Опьянение успехом, аплодисменты, цветы, слава — вот ее подлинный элизиум. Ей достает мужества признаться себе в этом и отказаться от материнского счастья.

Мартин Пиетер Санвлиет, дебютирующий в игровом кино, объявляет себя последователем Джона Кассаветеса и — подобно великому режиссеру — предпочитает эффектному сюжету классную актерскую игру. Ставка на датскую звезду оказалась счастливой: Паприка Стин получила приз за лучшую женскую роль. Мне же — по ассоциации — вспоминался схожий сюжет бергмановской «Осенней сонаты» (1978), где в роли знаменитой пианистки и «плохой матери» снялась Ингрид Бергман. Ее героиня не хочет признаться в предательстве своих детей в отличие от героини Паприки Стин — та в своем эгоцентризме честна перед собой и перед своим будущим. Но вот осечка – режиссеру не интересны дети и их переживания: он влюблен в свою героиню и сосредоточен исключительно на ней. И для камеры Еспера Тёффнера нет большего кайфа, чем снимать крупные и сверхкрупные планы актрисы, лю-

буясь ее морщинками, усталыми тенями под глазами и дефектами кожи пьющей и много курящей женщины.

Фильм получился эффектным, но, на мой взгляд, неглубоким. По этой части он явно уступает кинодраме «Ангел в море» Фредерика Дюмона — хорошо сделанной картине с сильным привкусом литературности о трагической судьбе мальчика из респектабельной семьи. Режиссер — дебютант в полном

«Виски с водкой», режиссер Андреас Дрезен

метре — опирается на детские воспоминания, на свой детский опыт. Герой фильма (как и отец режиссера) страдает маниакально-депрессивным синдромом, о чем помалкивают домашние. Отец выбирает в конфиденты младшего сына и признается ему, что хочет покончить с собой. Мальчик обещает отцу хранить эту тайну, но его детская жизнь, обожженная ужасом отцовского признания, становится мучением, а неустоявшаяся психика отрока ломается под тяжестью взятого на себя обета.

Фильм воспаряет над злобой дня — в фокусе режиссерского интереса вечные, экзистенциальные проблемы детства и детско-родительских отношений. Такой поворот «детского вопроса» был спасительным выходом для жюри. «Ангел в море» дарил возможность не заморачиваться ни с актуальнейшими «Свинками» маститого польского режиссера Роберта Глинского, ни — тем более — с российским дебютом европейски знаменитого Василия Сигарева «Волчок» — ничего радикальнее на всем фестивале было не сыскать. Сам Ларс фон Триер со своим «Антихристом» — плод хладного ума на фоне истекающего болью «Волчка».

Сигарев достает до таких глубин русской антропологии, что сравнить его можно разве что с Платоновым. «Волчок» — вещь актуальная, если опираться на внешние и всем известные параметры: запредельное число матерей-«отказниц», домашнее насилие и прочие страсти. Но феномен этого фильма — в его исторической глубине. Отношения матери и дочери — конечная остановка на пути большевистских экспериментов по созданию «нового человека». Обойденный наградой жюри «Волчок» получил в Карловых Варах множество предложений от других фестивалей.

Как показал опрос аккредитованной прессы, у «Волчка» и здесь был высокий рейтинг — третье место после «Аплодисментов» и «Свинок». Жюри вовсе не обязано оглядываться на рейтинги, как не обязано прочитывать то, что не всем дано прочитать и на родине фильма. Шок от шоковой эстетики «Волчка» понять (но не разделить!) можно. Зато нельзя не оценить вменяемость жюри в оценке польских «Свинок», претендующих на приз уже на уровне материала, почерпнутого из современной жизни Польши. Это снятая в телевизи-

онной эстетике история хорошего мальчика из добропорядочной семьи, прилежного ученика и увлеченного спортсмена, который легко ломается, столкнувшись с соблазнами, о чем и понятия не имел до того, как случайно оказался на дискотеке. Он без памяти влюбляется в юную красотку. Красотка требует от ухажера денег для красивой жизни, и наш герой, впервые попав в омут гормональной атаки, начинает искать хорошо оплачиваемую работу. Поиски выводят его на местных сутенеров, вербующих «свинок» — мальчиков для педофильских утех близких соседей, богатых немцев. Убогий городок,

«Свинки», режиссер Роберт Глинский

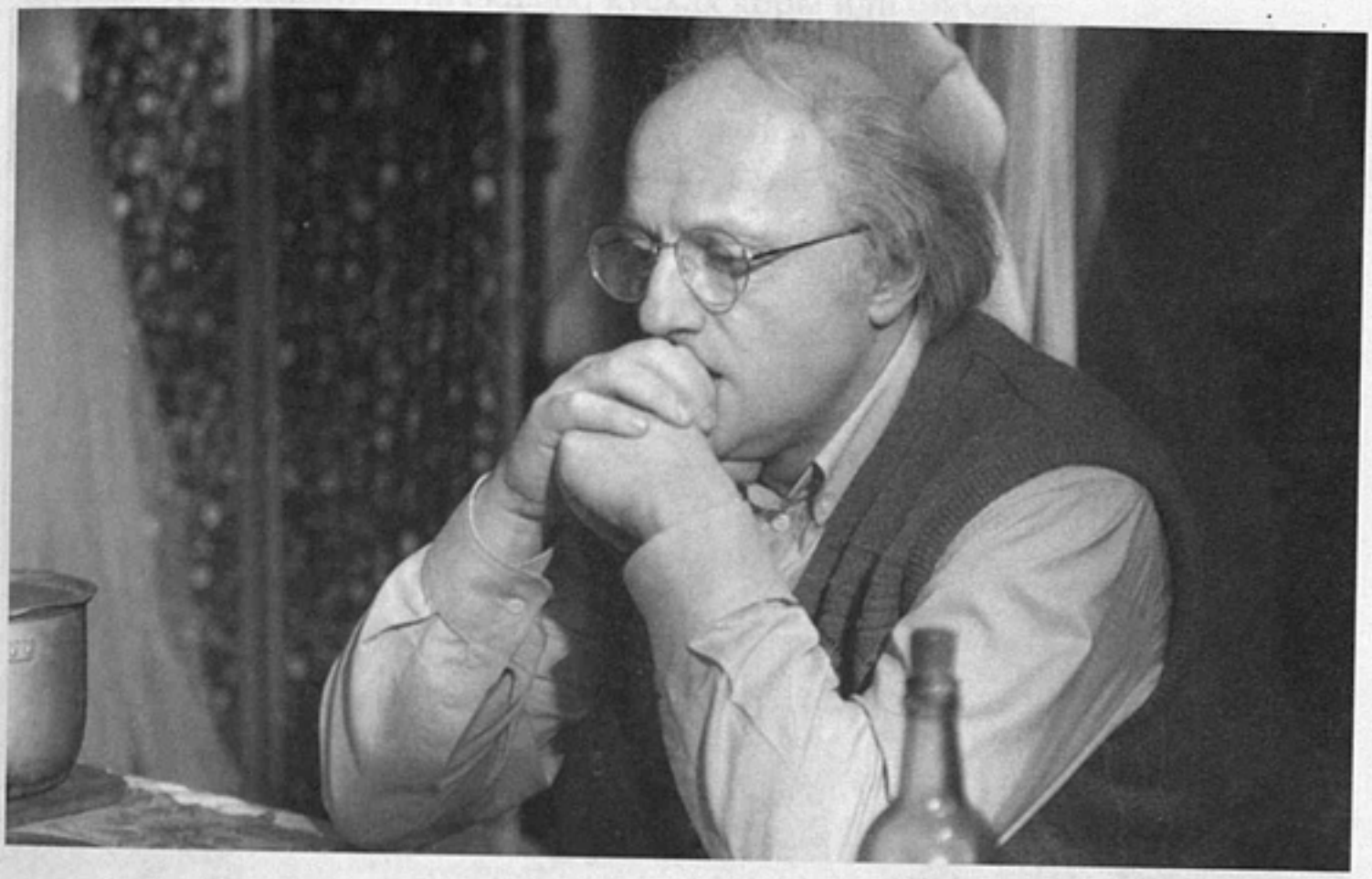
где все происходит, — пограничный, Неметчина — рукой подать, граница открыта. Юный герой долго не решается вступить на путь порока, а решившись, открывает в себе еще и способности эффективного менеджера. Он становится главным сводником и крутым мэном...

Что меня неприятно зацепило в «Свинках» — очевидная попытка объяснить растление молодежи дурным влиянием западных, конкретно немецких, толстосумов. При этом фильм — копродукция польских и немецких продюсеров. Видимо, идейных разногласий у них не было, зато была уверенность, что «Свинки» станут кассовым хитом.

Мы уже притерпелись к тому, что на кинорынке ценятся лишь те идеи, которые хорошо продаются. И тем не менее накопленный иммунитет иной раз не срабатывает. К примеру, «Английская клубника», показанная в программе «Новое чешское кино», изумила меня нечаянным открытием: идеология и мифология Пражской весны вовсе не являются национальной ценностью, как можно было подумать еще в прошлом году, когда либеральная Европа отмечала сорокалетие этого феномена. Режиссер Владимир Дрга, судя по дате рождения, современник расцвета Пражской весны и ее подавления. Личная память, однако, не мешает ему использовать исторический материал для трэша и от души посмеяться над «предками» — идеалистами-романтиками, готовыми вступить в партизанскую борьбу с оккупантами. Юные потомки — реалисты-прагматики. Томашу давно ясно, что от социализма, пусть и с «человеческим лицом», надо бежать под любым предлогом. Он завербовался на сбор клубники в Англию с прицелом не возвращаться. А его ровесник — русский солдат Лебедев, попавший в Чехию на броне танка, вообще «не въезжает», с какой целью его часть оказалась в этих краях. Он поглощен тайным планом попасть в Германию и осесть там. Намерения и пути Томаша и дезертира Лебедева пересекаются. Ни тому, ни другому не удается реализовать свои планы — соцлагерь на замке. Может, это и есть послание фильма?

Возвращаясь к конкурсу, не могу обойти фильм «Виски с водкой» Андреаса Дрезена — не только потому, что он получил престижный приз за лучшую

режиссуру. За последние восемь лет Дрезен стал одной из самых заметных фигур в европейском кино. Любимец немецкой публики и международных фестивалей на этот раз снял «фильм о фильме». На мой вкус, этот горестно саркастический бурлеск — не из лучших проектов автора. И все-таки нельзя не оценить замечательный актерский ансамбль и режиссерский драйв. «Зажигает», конечно же, исполнитель главной роли — популярнейший берлинский актер Хенри Хюбхен. В действие он вступает как звезда с симптомами звездной болезни — является на съемочную площадку сильно «поддатым» и с невыученным текстом, не теряя при этом харизмы и обаяния. Режиссер, не желая терять время и деньги, без лишних слов начинает снимать дубли с подвернувшимся выскочкой — явно бездарным, но молодым актером. Скандальная завязка потянет за собой потаенные рефлексии героя. Одиночество, усталость, подступающая старость — свои стрессы он привык снимать выпивкой, он почти всегда подшофе, но отстранение от съемок заставляет его протрезветь. Отто вступает в борьбу за свое профессиональное достоинство и одерживает победу. Дрезен комментирует свой «фильм о фильме» как очередной выход в социальную реальность, в мир человеческих отношений, где многое ему поперек души.



«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», режиссер Андрей Хржановский

Андреас Дрезен, как известно, вырос и учился в ГДР, начинал как кинолюбитель, вошел в большое кино уже после падения Стены и сразу занял отдельное место на кинематографическом Олимпе. Он оказался художником, который близко к сердцу принимает проблемы соседей по лестничной площадке, молодых незамужних женщин, коротающих летние вечера на балконе в большом городе, и позднюю любовь стариков. Простые сюжеты Дрезена сторонятся спецэффектов и не замахиваются на многомиллионные бюджеты. У него своя индивидуальная технология и персональная оптика, альтернативная голливудской.

P.S. В конкурсе «На востоке запада» лидировал и получил главный приз фильм Андрея Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»[1].

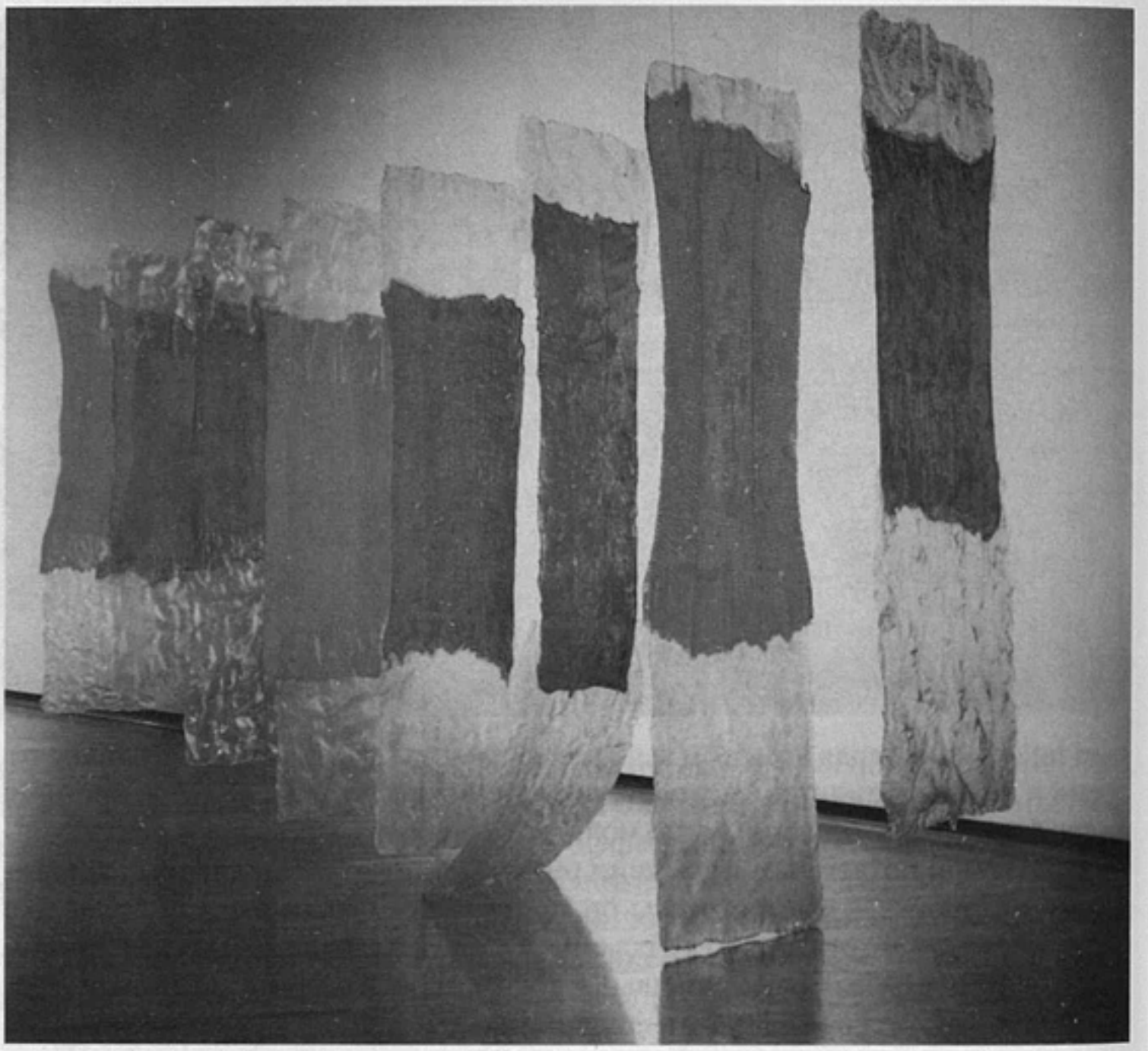
Не помню международных фестивалей последних лет, где бы так щедро была представлена российская кинопродукция: пятнадцать фильмов в разных программах! В московском прокате хорошо, если две-три российские картины демонстрируются одновременно. Почувствуйте разницу...

[1] Подробно о фильме см.: Хржановский А. В сторону фильма. — «Искусство кино», 2009, № 5—6.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Живопись после живописи

КАРТИНА В ВЕК МЕХАНИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ



Ева Хессе. «Контингент». 1969

Речь пойдет о картине. Само это слово имеет довольно широкий спектр значений (что отчасти мне даже на руку), поэтому уточню: под картиной я понимаю особую форму художественной репрезентации, которая оперирует визуальными образами, заключенными в пределах ясно ограниченной двухмерной плоскости. Эта плоскость функционирует как экран: препятствуя смешению порядка вещей и порядка знаков, он в то же время позволяет рассматривать второй как подобие первого. В данном случае меня не интересуют исторические корни картины, ее генеалогия и прочее (об этом сказано и написано уже немало). Я собираюсь лишь обратить внимание на некоторые преобразования, которые медиум картины претерпел в искусстве двух последних десятилетий, отчасти под влиянием механических технологий — фотографии, кино и видео. Но сначала для сравнения приведу пару примеров, взятых из несколько более отдаленной эпохи — эпохи неоавангарда.

Это «Контингент» (1969), самая известная работа американской художницы Евы Хессе. Она представляет собой несколько прямоугольных силиконовых пластов, свисающих да самого пола и обращенных к зрителю своими гранями. Можно описать эти объекты как картины, подвергнутые своеобразной десублимации. Вместо нейтрального носителя визуальной информации, изолированного от своего вещественного окружения, мы видим объекты, демонстрирующие нам свою материальную природу (ведь «толщина» картины,

предъявляемая зрителю расположением этих объектов в пространстве, — нерелевантный параметр, в отличие от высоты и ширины). Неровная конфигурация и фактура этих объектов, похожих на вывешенные для просушки шкуры каких-то неизвестных животных, словно намекает на их органическое происхождение, на индексальную связь с реальностью за пределами художественной репрезентации. Архаические коннотации здесь не случайны — ведь первые «картины» не были нейтральными плоскостями: изображения располагались на поверхностях неправильной формы, с неровной текстурой и с нечеткими границами — на скалах, кусках коры или шкурах.

Второй пример — более поздний, относится к началу 90-х годов, но по сути своей также связан с контекстом минимализма и постминимализма. Это серия войлочных объектов Роберта Морриса под названием «Семь красных для Джорджии О'Кифф». Они тоже представляют собой некое подобие картин, утративших свою основополагающую способность противостоять окружающему пространству, отличаться от него. «Картина» Морриса, сделанная из войлока и на сей раз похожая то ли на юрту, то ли на одежду кочевников, обвисает под собственной физической тяжестью, на ней образуются складки, обнаруживающие ее материальность и зависимость от тех сил, которые господствуют в физической реальности.

В обоих случаях картина становится предметом критического анализа, который фиксирует внимание на материальных параметрах данного медиума, настаивая на том, что картина — это тело, расположенное в пространстве и обладающее определенными физическими характеристиками. В работах использованы материалы, отчасти напоминающие холст — традиционный материал живописи, — но и Хессе, и Моррис позволяют своим картинам свободно свисать до земли. В них отсутствует жесткая основа — рама, которая, собственно, и делает картину картиной. Гладкость и строгая вертикальность туго натянутого холста отвергается как иллюзорный фасад, маскирующий подлинную, а именно вещественную и телесную, сущность картины. Речь идет о первичном уровне репрезентации, который остается сокрытым, и для описания которого Жорж Батай прибегал к понятию «бесформенное». «Бесформенное» предшествует форме, оно позволяет ей явиться на свет и одновременно подрывает идеализм формы, всецело принадлежа сфере «низкого материализма».

Разоблачительный, десублимирующий жест, прочитываемый в работах Роберта Морриса и Евы Хессе, конечно же, происходит от общего скепсиса, с которым авангард относится к традиционным культурным формам и институтам. Начиная от кубизма и абстрактной живописи начала XX века и вплоть до минимализма и концептуализма 1970-х, медиум картины всегда был излюбленной мишенью иконоборческих атак авангардистов. Сначала критике подверглись принципы мимесиса и иконической репрезентации, затем — форма картины как таковая. В итоге у многих сложилось убеждение в полной нерелевантности и исчерпанности этого медиума, на смену которому, дескать, пришли более «современные» медиа, учитывающие предшествующий критический опыт и результаты проделанной авангардистами работы по ликвидации границы между художественным и нехудожественным. А поскольку картина уже в силу своей физической структуры предполагает наличие такой концептуальной границы (рамы), то любое возвращение к ней расценивается как консерватизм. Вместо того чтобы возобновлять революционную и иконоборческую традицию авангарда, находя для этого все новые и новые поводы, такое искусство некритически воспроизводит привычную эстетическую модель, беря на себя реставраторские функции.

Если придерживаться такой точки зрения, то современная художественная сцена в значительной своей части и впрямь должна показаться глубоко консервативной. Ведь в искусстве последних десятилетий мы наблюдаем не только возвращение к форме картины в ее традиционном понимании, но и реконструкцию сюжетов, жанров и приемов, прочно ассоциирующихся

с классическим искусством. Возникает ощущение, что эпоха иконоборчества сменилась эпохой иконопочитания, более того, что новейшая икона интегрировала в себя медиальные средства, ранее функционировавшие как инструменты иконоборчества. Таким образом, она отнюдь не отбрасывает эти инструменты, а вместе с ними — память о временах иконоборчества.

Чтобы почувствовать эту «генетическую память», предлагаю сравнить два примера — один, опять же, из эпохи неоавангарда, а другой — из искусства наших дней.

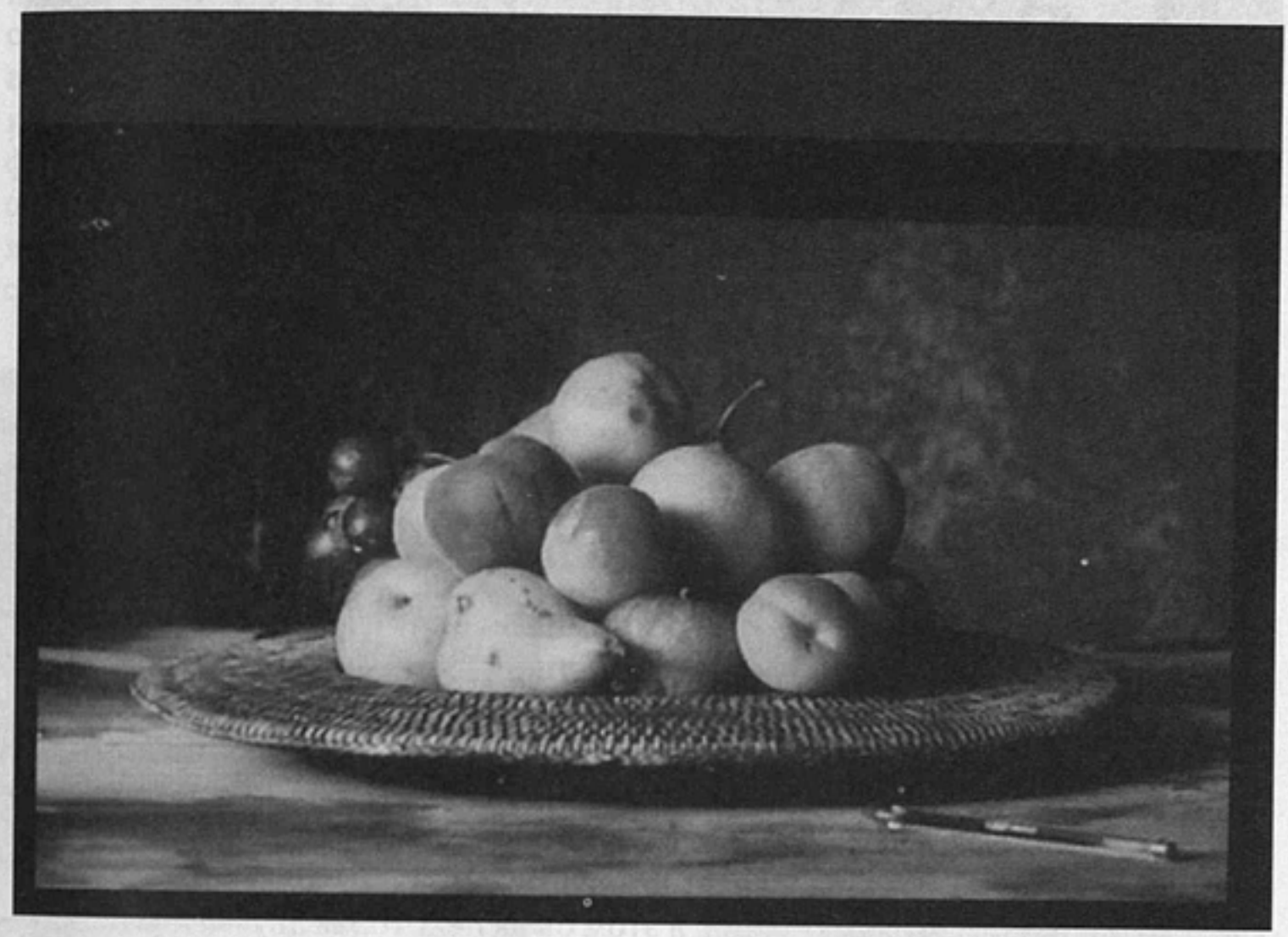
Караваджо. «Корзина с фруктами». 1697

Первый пример — это экспериментальные работы Энди Уорхола середины 60-х годов, такие как «Эмпайр Стейт Билдинг», «Сон» и «Еда». Все они представляют собой снятые одним кадром в реальном времени фильмы, фиксирующие один и тот же объект или процесс. Оставаясь фильмами, они в то же время напоминают статичные картины, поскольку движение кадров, порождающее кинематографическую иллюзию движения, в данном случае возвращает нас «к тому же самому». Еще более красноречиво это отождествление фильма с картиной проведено в серии работ под названием «Кинопробы», указывающем на использование художественного потенциала «отходов кинопроизводства». Эта серия включает в себя короткие ролики, демонстрирующие «портреты» знакомых художника, позирующих ему в мастерской. Сюжетная и драматургическая составляющая здесь также сведена к нулю. Серия «Кинопробы» была выставлена в галерее, причем каждый ролик демонстрировался нон-стоп на отдельный экран, что усугубляло сходство с традиционной картиной и порождало эффект короткого замыкания между кинематографом и живописью.

В основе этих работ лежал принцип минимизации синтаксического порядка фильма, аннулирующей более чем полувековую эволюцию киноязыка. В частности, из них полностью исключен монтаж. По аналогии с так называемой конкретной поэзией, оперирующей простейшими комбинациями слов и слогов, работы Уорхола можно было бы назвать «конкретными фильмами». Редукционизм этих работ носит, однако, исключительно качественный, а не количественный характер: предельное упрощение языка сопровождается аномальным (по сравнению со стандартной ситуацией кинопоказа) увеличением продолжительности фильма. Тем самым Уорхол подчеркивает, что предметом внимания здесь является само время, сведенное к скучной, моно-

тонной череде мгновений. Иначе говоря, Уорхол исследует киноязык как таковой, рассматривая «предельный случай» его функционирования, когда кино вплотную приближается к самоотрицанию, а кинематографическая репрезентация повседневной реальности — к растворению в этой самой реальности, к превращению в ее неструктурированный фрагмент.

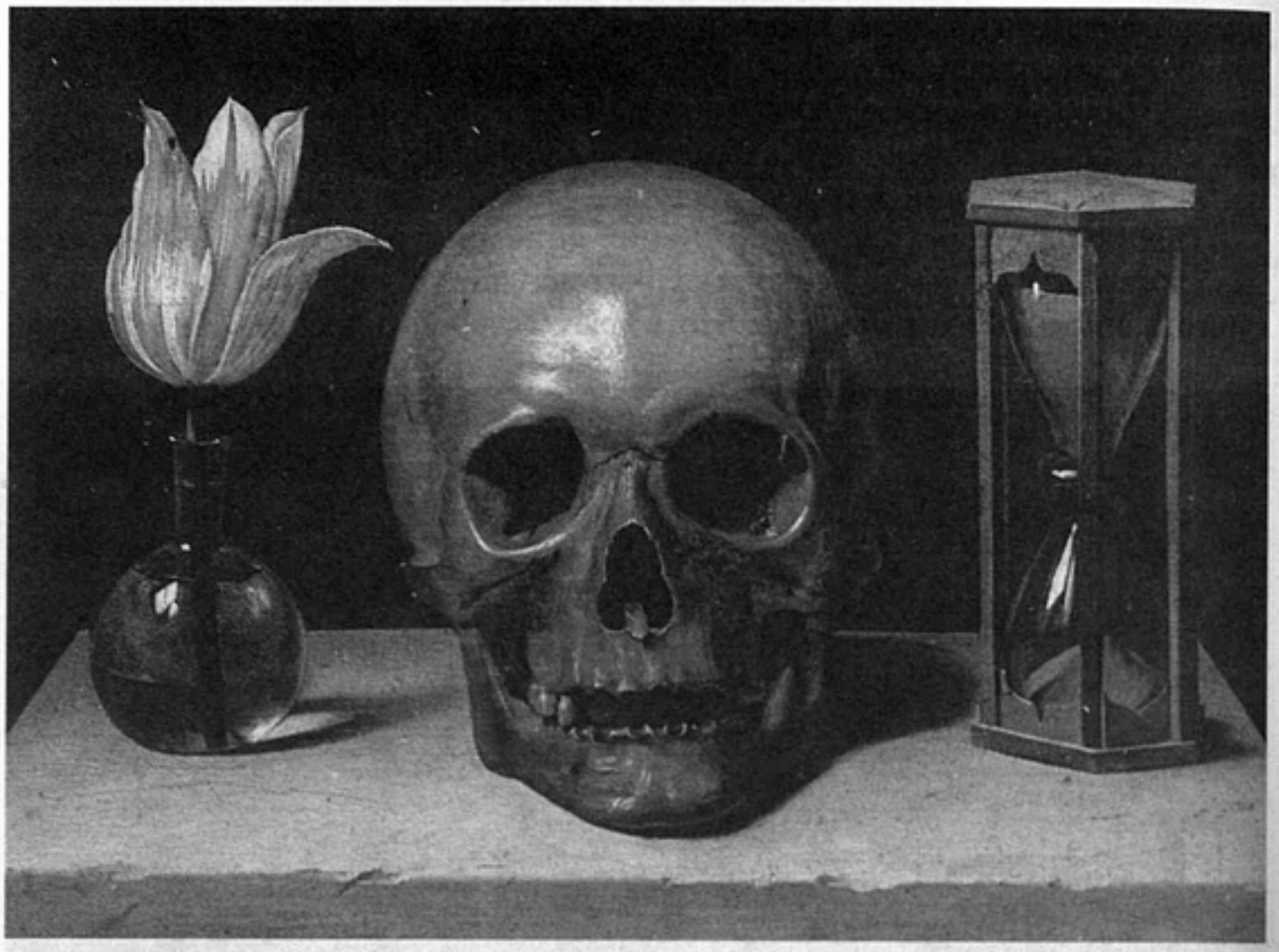
Тем самым ставится под сомнение динамика кинематографического изображения: в фильмах Уорхола кадры сменяют друг друга, время течет, но существенно ничего не меняется. Но, с другой стороны, проблематичным ока-



Сэм Тейлор-Вуд. «Натюрморт»

зывается и постоянство живописного медиума: если воспринимать фильмы Уорхола как своего рода «картины», то эти картины имеют начало и конец и состоят из сменяющих друг друга кадров. Это и не фильмы, и не картины, а нечто третье — *искусство* вообще, по ту сторону медиальных границ и «форматов». Поэтому Уорхол, равно как и другие неоавангардисты, использовали средства фотографии и кино в заведомо неспецифическом, «бескачественном» виде, как бы исключающем идею автономии, — в виде любительского фильма, шелкографической репродукции или документального свидетельства. Но в то же время такое искусство предполагает знание этих границ, нуждается в них хотя бы для того, чтобы сделать их предметом парадоксального снятия, «деформатирования». А значит, заключает в себе возможность дальнейшей работы с ними — уже не только на чисто формальном, но и на сюжетном уровне, с апелляцией к историческим традициям разных видов и жанров искусства.

Типичным образцом служит работа современной британской художницы Сэм Тейлор-Вуд «Натюрморт». Впервые столкнувшись с этой работой, зритель принимает ее за фотографию, цитирующую известную картину Караваджо — один из самых прославленных (и самых ранних) натюрмортов в истории европейской живописи. Но стоит задержать на ней взгляд, как мы замечаем, что изображение меняется у нас на глазах: фрукты покрываются пятнами гнили и плесени, теряют первоначальную форму и цвет и наконец высыхают, превращаясь в бесформенные мумии. Становится ясно, что это не фотография, а фильм. Он снимался на протяжении довольно долгого времени, а теперь демонстрируется в ускоренном темпе, так что процесс, в реальности растянутый на долгие дни, теперь занимает считанные минуты. Череда мгновений, которую Уорхол воспроизводил без каких либо купюр, в данном случае сжата до предела, обнаруживающего их квинтэссенцию.



Филипп де Шампень. Vanitas. Середина XVII в.

В сущности, работа Тейлор-Вуд реанимирует одну из центральных тем европейской культуры — тему *Vanitas*, то есть тщеты земных дел и бренности материального мира. Она проделывает это путем апроприации одного из классических жанров живописи, а именно натюрморта, который когда-то, во времена своего зарождения, был неразрывно с этой темой связан: аллегорический, моралистический подтекст служил своего рода алиби для искусства, обратившегося к изображению столь незначительных и недолговечных вещей, как цветы или фрукты. Разумеется, в этом была некоторая двусмысленность: напоминая о конечности земного бытия, искусство одновременно получало возможность целиком сконцентрироваться на изображении этого самого бытия во всем его многообразии. Постепенно алиби стало ненужным, и жанр натюрморта лишился своего эмблематического смысла.

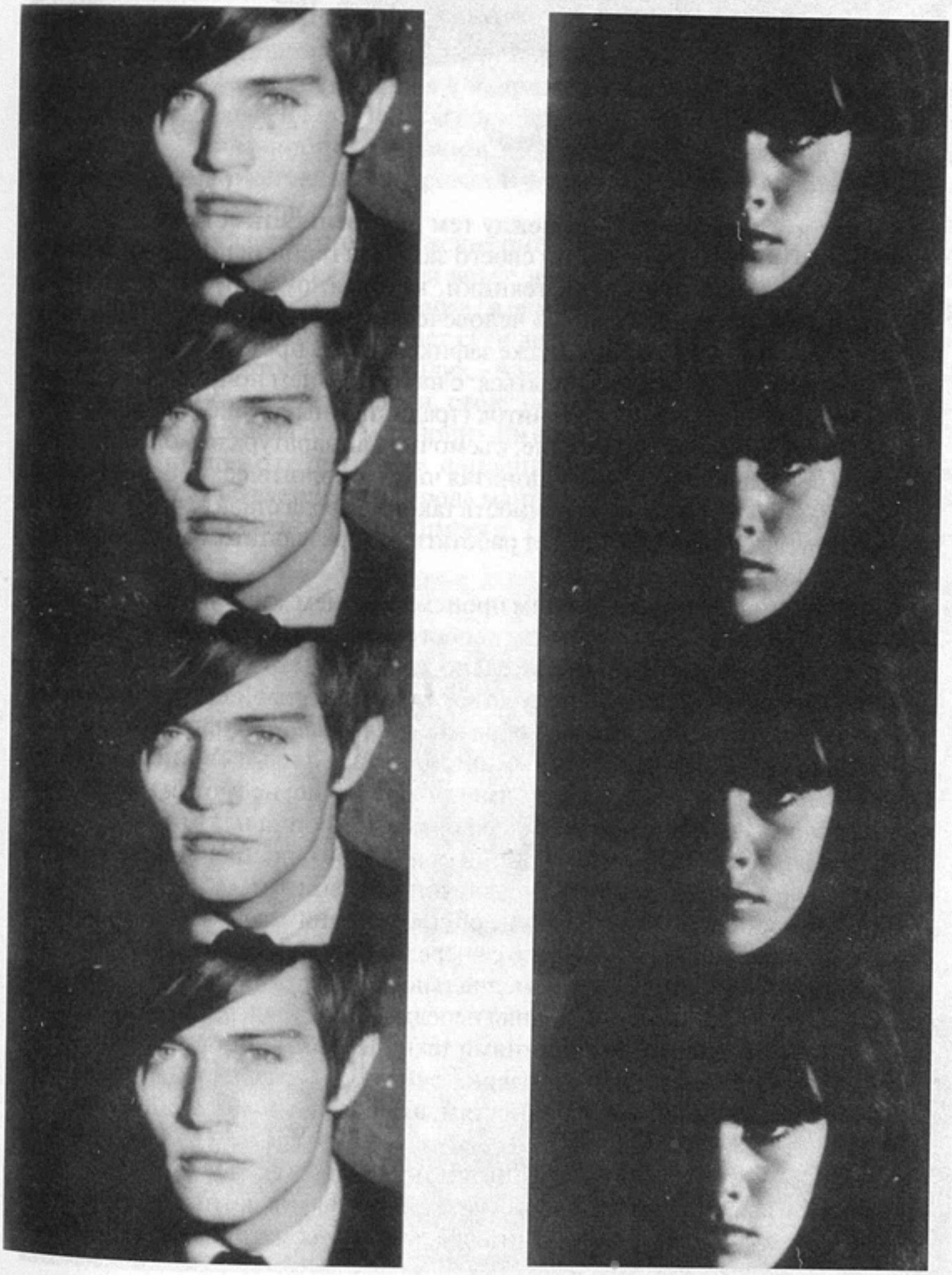
Сэм Тейлор-Вуд восстанавливает жанр со всеми его историческими коннотациями, обретающими актуальность благодаря переводу на другой медиальный носитель, обладающий совершенно другими свойствами. В итоге работа совмещает в себе признаки обоих носителей — и видеофильма (медиума анимированных изображений), и живописной картины (медиума статичного и неизменного изображения). Происходит своеобразное отождествление двух носителей, допускающее две разные, но, впрочем, взаимосвязанные интерпретации.

С одной стороны, можно сказать, что фильм выполняет здесь функцию формы по отношению к картине как своему содержанию. Это значит, что работа Тейлор-Вуд — это фильм о живописи, о ее границах и возможностях, о ее мемориальной функции, связанной с попыткой приостановить время и навеки удержать облик хрупкой и изменчивой жизни, равно как и о несостоятельности этой попытки. Медиум фильма берет на себя функцию критики медиума живописи, хотя и окрашенной в ностальгические тона.

Но, с другой стороны, можно предложить и противоположное истолкование: работа Тейлор-Вуд — это картина о кино, заключающая в рамку кинематографический медиум заодно с присущей ему способностью фиксировать и воспроизводить не просто объекты, а события и процессы, протекающие во времени (ведь эффект этой работы основан на неожиданной ощутимости хода времени). Иными словами, перед нами картина о времени и его разрушительной, иконоборческой работе, которая, однако, оказывает-

ся обратимой: с окончанием фильма мы снова возвращаемся в его начало — и так до бесконечности. Раз за разом перед нами разыгрывается символическая драма уничтожения и возрождения картины, которая утверждается, проходя через распад.

Следует заметить, что, помимо картины Караваджо, эта работа имеет и другой, а именно кинематографический, прототип: она довольно точно воспроизводит ключевой мотив фильма ZOO: A Zed & Two Naughts, поставленного Питером Гринуэем в 1986 году. Напомню, что герои фильма, братья-близнецы, фиксируют на пленку распад различных тел — яблока, креветок, лебедя, собаки, обезьяны. Они словно поднимаются по ступеням эволюции, одновременно аннулируя ее все более сложно организованные продукты, сводя их к одной и той же однородности гниющей массы. Финалом должен стать фильм о разложении человеческого тела, и в решающий момент героям не остается ничего другого как принести в жертву самих себя. Сюжет фильма может быть истолкован как трагическая аллегория искусства, которое пытается обрести бессмертие, фиксируя преходящие формы жизни и как бы возвы-



Энди Уорхол.
«Кинопробы»

**ZOO,
режиссер
Питер Гринуэй**

шаясь над их бренностью, — а между тем эта бренность есть неотъемлемое свойство жизни. Для реализации своего замысла герои используют возможности современной машинной техники, которая, будучи, как писал Маршалл Мак-Люэн, «расширением» человеческого тела, может функционировать и после смерти этого тела и даже зафиксировать процесс его разложения. Но этому замыслу не суждено сбыться: с наступлением ночи съемочная площадка подвергается нашествию улиток (традиционный атрибут *Vanitas*); улитки вызывают короткое замыкание, съемочная аппаратура выходит из строя, и съемка прекращается. Жизнь, понятая чисто биологически, берет верх над репрезентацией. Однако однозначность такого вывода ставится под сомнение тем, что другая камера продолжает работать, — и результатом этой работы является фильм ZOO.

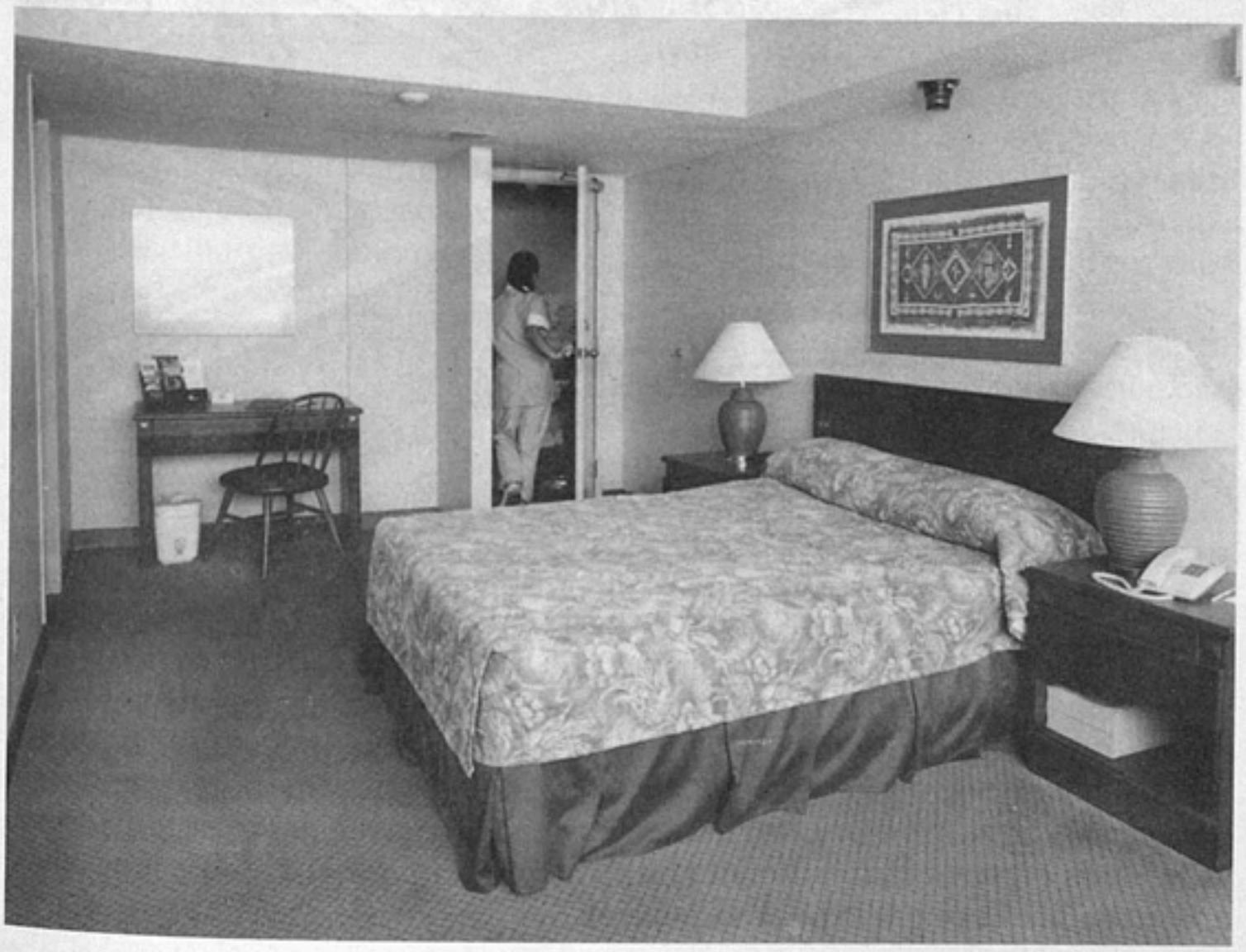
Итак, мотив, обязанный своим происхождением живописи и закрепленный в искусстве барокко в качестве особого жанра, переходит затем в фильм Гринуэя с его рефлексией относительно взаимодействия кино и живописи, а затем снова возвращается в искусство, становясь темой картины Сэм Тейлор-Вуд (еще один современный образец жанра *Vanitas* — фотографии Синди Шерман, а также ее насыщенный автоцитатами фильм «Убийца в офисе»). Я настаиваю на том, что речь идет именно о картине: несмотря на то что выполнена эта картина в медиуме видеофильма, на формальном и на тематическом уровне она апеллирует к традиции станковой живописи. На протяжении своей истории медиум живописной картины не раз испытывал революционные преобразования, затрагивавшие общие условия его функционирования. По всей видимости, мы имеем дело с очередным изменением, ключевую роль в котором играет принцип трансмедиальности. Картина уже не связывается однозначно с живописью: последняя нередко заменяется другими технологиями — так называемыми технологиями технического репродуцирования, которые в эпоху классического модерна считались враждебными станковой живописи и связанным с нею ценностям, включая идею индивидуального авторства.

«Натюрморт» Тейлор-Вуд «написан» посредством видеокамеры. В других же случаях в качестве «замены» выступает фотография, которая в свое время, то есть в эпоху классического авангарда, часто рассматривалась как альтер-

натива живописи и средство борьбы с классической репрезентацией. Теоретики авангарда настаивали на том, что фотография, в отличие от живописи, есть не изображение, а фиксация факта. В наши дни это утверждение уже не кажется бесспорным — в особенности в связи с развитием цифровых технологий. В каком-то смысле дигитальная фотография гораздо ближе к живописи, чем фотография аналоговая. И современное искусство играет на этой близости.

Выполненные в фотографической технике работы канадского художника Джеффа Уолла комбинируют риторику классической нарративной живописи и специфическую, очень современную форму показа: они экспонируются в виде больших лайтбоксов. Это означает, что в отличие от традиционной живописи, фотокартины Уолла не освещаются извне, а продуцируют свой собственный свет, наподобие большей части тех экранов, которые окружают нас сегодня. Образы Уолла принадлежат стихии современного искусственного света, современных технологий, контаминирующих классическую форму репрезентации. На это указывает и сам художник. В одном из интервью Уолл рассказывает о событии, которое, по его словам, привело его к мысли о такой форме показа. Во время визита в Мадрид, в галерею Прадо, Уолл находился под сильным впечатлением от классической живописи. А вскоре после этого он оказался в мадридском аэропорту — и впечатление от картин Веласкеса и Гойи как бы совместилось с впечатлением от больших рекламно-информационных экранов, которые он там увидел, — своего рода картин современной медиализированной повседневности. Работы Уолла — синтез этих двух жанров.

Часто утверждается, что уолловские цитаты из классической живописи травестийны: смысл их заключается вовсе не в аффирмативной идентификации с прототипом, а в его снижении, в демонстрации невозможности такой идентификации. Но это не меняет сути дела. Прием утверждается как таковой независимо от того знака («плюс» или «минус»), который он приобретает в том или ином случае. Кстати, стоит обратить внимание на то, что бóльшая часть работ Уолла в этом отношении абсолютно нейтральна: мы не найдем в них ни прямых цитат, ни пародийного или критического оттенка. Скорее в них чувствуется своего рода мания мимезиса: настолько скрупулезно воссоздают они вещи в их видимости. Такое искусство сродни традицион-



Джефф Уолл. «Уборка». 1996

Андреас Гурски. «Бахрейн I». 2005

ной живописи с ее стремлением добиться единства планов, упорядоченности композиции и целостности колорита. И в то же время фотографии Уолла можно описать как своего рода статичные фильмы: они тоже суммируют ряд отдельных кадров, но не в диахроническом порядке, а в одном цельном и непротиворечивом изображении. Эта аналогия кажется еще более убедительной, если вспомнить о том, что и многие фильмы в наши дни создаются в значительной степени при помощи компьютерных программ, синтезирующих изображение из разнородных элементов.

В определенном смысле этот поход кажется возвращением к домодернистской эпохе, к традиции «реалистического» или репрезентативного искусства, поскольку здесь соблюдается фундаментальное условие классической картинной репрезентации, а именно понимание картины как окна или экрана, открывающего вид на иллюзорное, иномедиальное пространство по ту сторону картинной плоскости. Добавим к этому постоянные отсылки к языку живописи в его историческом измерении, то есть к стилистическим системам, жанрам и мотивам, прочно ассоциирующимся с домодернистской эпохой и выступающим в роли некоего образца или прототипа. Однако эта апелляция к классическим образцам может быть прочитана как средство, обеспечивающее дистанцированный — и потому более острый — взгляд на современность. В фотографиях Уолла и видеофильме Тейлор-Вуд эта современность присутствует на медиальном уровне. Примером же его тематизации могут служить работы Андреаса Гурски.

Огромные фотографические панорамы этого художника представляют собой новейшую реинкарнацию жанра ведуты, топографического пейзажа: их непосредственным содержанием является современная глобализированная повседневность. Однако стоит нам присмотреться к ним внимательнее, как мы заметим, что повседневная среда на фотографиях Гурски подозрительно напоминает модернистскую живопись в самых ее радикально-абстрактных версиях. Это, с одной стороны, геометрическая абстракция в духе Мондриана или Эдда Рейнхардта, с другой — абстрактный экспрессионизм в духе так называемой *all-over-painting* Джексона Поллока. Оба направления, в сущности, сосредоточены на обнаружении общих условий живописной репрезентации, последовательно утверждая автореферентные модели, исключающие отсылку к эмпирической реальности. Используя фотографию — то есть, согласно общему убеждению как ее сторонников, так и противников, самый «эмпирический» медиум, — и снимая биржи, дискотеки, набережные и прилавки супермаркетов, Гурски всюду наталкивается на цитаты из модернистской живописи, словно утопия авангарда стала интегральной частью повседневной среды. Классическая модель репрезентации оказывается в данном случае средством выявления этой парадоксальной неразличимости модернистской утопии и постмодернистской повседневности.

Из всего сказанного выше можно сделать два альтернативных вывода. Либо новейшая картина воскрешает «вечные темы», привлекавшие к себе человечество во все времена, и использует для этого технический инструментарий своей собственной эпохи, добиваясь эффекта тождества реальности и искусства, преходящего и постоянного. Либо сама эта «вечная тема» или репрезентирующий ее классический образец выступают как своеобразный инструмент вроде видоискателя, позволяющий выявить новое состояние мира, которое обычно нами не замечается по той простой причине, что составляет каждодневный фон нашего существования. Вопрос о том, какую из предложенных интерпретаций предпочесть, носит, если угодно, мировоззренческий характер, поскольку в действительности любая из этих точек зрения одинаково приемлема. Здесь уместно вспомнить знаменитую формулу «искусства современной жизни», некогда предложенную Шарлем Бодлером и часто рассматриваемую как один из источников эстетики модернизма. Бодлер говорил о двойственной природе прекрасного, соединяющей в себе элемент «вечный и неизменный» с элементом «временным» и «обусловленным эпохой». Без участия последнего, считал поэт, и первый оставался бы нам недоступен. Парадокс состоит в том, что эстетический идеал как нечто универсальное может стать предметом созерцания только в конкретной форме, которая как таковая должна рассматриваться как искажение идеи. Однако «искажение» это выполняет, так сказать, необходимую функцию: только оно и делает идею доступной нашему восприятию.

ОПЫТ

«Метрополис», режиссер Ринтаро

Комиксы без границ

ЛОКАРНО-2009

Festival del film
Locarno

Главным событием 62-го кинофестиваля в Локарно стала невиданная по своему масштабу ретроспектива японской анимации «Влияние манги» (Manga Impact), проведенная совместно с Туринским киномузеем. В Локарно показали более ста японских мультфильмов, организовали выставку работ художников-аниматоров и провели два «круглых стола», посвященных анимэ. В первом из них приняли участие продюсер отдела анимации компании Toei Кандзи Кадзахая, президент компании Sunrise Кэндзи Утида, режиссер всех фильмов о покемонах Кунихико Юяма, аниматоры Ёсиюки Томино, Итиро Итано, Кунио Като, Хироюки Имаиси, Таками Акай, Кадзухито Исии, а также писатель, сценарист и специалист по японской анимации Джонатан Клементс. Второй «круглый стол» был посвящен творчеству двух классиков анимации — японцу Исао Такахате и французу Мишелю Осело, чьи фильмы тесно связаны с японской традицией. Ведущий «круглых столов» — кинокритик, куратор программы «Влияние манги» Карло Катриан.

Атака на отаку

Карло Катриан. Свой первый вопрос я хочу обратить к господину Ёсиюки Томино. Я хочу попросить его вернуться немного назад, в 1979 год, когда он придумал сериал «Гундам» и одноименный персонаж. О чем вы думали, когда создавали этого героя, оказавшего большое влияние на воображение подростков и не только?

Ёсиюки Томино. Сначала мы адресовали свое произведение детям, но, начиная с третьей серии, стали создавать нечто, выходившее за рамки чисто детского кино. Я почувствовал свободу, начал двигаться в сторону научной фантастики. Небольшой исторический экскурс. Тридцать лет назад идеи высказывались открыто, коммерциализация была развернута лицом к внешнему миру. Сегодня те же самые процессы происходят намного более замкнуто. Бизнес стал более информационно ориентированным. Контакт осуществляется через Интернет или еще каким-то хитроумным способом, прямого общения почти не осталось. За тридцать лет бизнес претерпел большие изменения. Многие не поймут то, что я говорю или делаю сегодня, но я буду работать так, чтобы через двадцать лет вы убедились в справедливости моих слов и действий.

Карло Катриан. Думаю, нет нужды представлять здесь студию Toei, где анимацию делают с 50-х годов. Я попрошу господина Кандзи Кадзахая рассказать о новом проекте — фильме One Piece. Это фильм для кинозалов. Если я не ошибаюсь, в его основе — оригинальная история, а не уже существующая манга.

Кандзи Кадзахая. В 70-е годы Япония переживала экономическое возрождение. Создатели анимации стремились выразить свои оригинальные идеи.

Часто эти «послания» появлялись в виде манги и лишь потом переходили в анимацию. В тот период доминировала именно такая «бизнес-модель» создания анимации. Большую роль сыграло телевидение. Анимационные телесериалы выпускались беспрерывно, очень часто новые серии создавались на основе новых комиксов манги. Но мультфильм, снятый для телевидения, нередко превращается в кинофильм.

Манга One Piece, положенная в основу одноименного сериала, впервые появилась одиннадцать лет назад в Shonen Jump — журнале, печатающем манги для мальчиков, и с тех пор она не сходит со страниц этого издания. Shonen Jump — еженедельник, выходящий тиражом триста тысяч экземпляров. One Piece занимает в нем значительное место.

Карло Катриан. Одна из целей нашего проекта — продемонстрировать разнообразие японской анимации. Было важно и приятно показать и такие работы, где привычная модель — сначала манга, потом фильм — перевернута. Мы поговорим с господином Кунихико Юямой, который снял фильм про видеоигру. Любопытно понять, каковы цели режиссера, снимающего фильм о чем-то, что уже существует. Я хочу спросить у господина Юямы, который был режиссером всех фильмов о покемонах: отличаются ли фильмы, которые он снимал десять лет назад, от последней ленты?

Кунихико Юяма. Сначала была портативная игра про покемонов — карманных монстров. В нее играли все наши сотрудники. Сейчас я не слишком часто играю — и это грустно, я даже испытываю что-то вроде ностальгии. Наш фильм — это история десятилетнего мальчика, который путешествует по разным местам и ловит маленьких монстров.

Существенная разница между покемонами и остальными персонажами состоит в том, что покемон — это зверек, который обитает в естественной среде вместе с другими животными. Мы изобразили самую обычную жизнь. Будто мальчик ловит каких-то зверюшек на летних каникулах. Мы хотели передать чувство удивления, счастья от контакта с чем-то незнакомым, новым, будь то рыбки или насекомые, с чем-то таким, что поражает и радует. Вот с этой точки зрения мы подошли к работе. Главная тема анимационных фильмов — общение. Однако покемоны не разговаривают. Как общаться с существом, которое не разговаривает? Из этого может получиться драма. Но со временем мы заметили, что не только в Японии, но и во всем мире люди начинают общаться при помощи покемонов.

Карло Катриан. Чтобы дать более полное представление о разнообразии японской анимации, мы пригласили молодого режиссера Кунио Като, автора фильма «Дом из кубиков», который получил «Оскар». Его работа с линией и цветом крайне любопытна. Я бы хотел спросить его, работал ли он прежде в такой манере?

Кунио Като. В огромном мире анимации я занимаю свое маленькое место. Я не совсем независимый творец, не совсем автор, а как бы их внебрачный ребенок. Обычно я делаю короткометражную анимацию. По сравнению с телесериалами или кинофильмами мои произведения труднее продавать. Что касается «Дома из кубиков», то продюсер хотел получить десятиминутный фильм-омнибус. Анимация как таковая должна была занимать всего одну минуту, все остальное — реалистичная съемка. Десять минут — это совсем немного, но я постарался вложить в них всю свою душу.

Главный герой у меня старик, и мне было важно передать его чувства при помощи тени, света, черных, белых, монохромных кадров, которые накладываются один на другой. Задача передать настроение определила набор цветов.

Джонатан Клементс. У меня два вопроса к представителям Gainax. Ваша компания знаменита тем, что ее основали любители. Более старые компании создавались профессионалами — в самом положительном смысле. Gainax опиралась на опыт Toei и Sunrise. Когда они взялись за производство собственных фильмов, то изобрели нечто, получившее название «служба любителей». Это и технический термин, и определение подхода, предполагающего обра-

щение к разным категориям зрителей, не только к детям, но и к так называемым «отаку», то есть подросткам. Господин Таками Акай стоял у истоков Gainax. Какие действия предпринимает ваша компания, чтобы сохранять привлекательность для подростков, особенно в связи с игрой «Создатель принцесс», которая оказала серьезное влияние на мир анимации?

Таками Акай. Gainax началась с того, что несколько друзей по университету развлекались, делая фильмы, — никакой компании тогда не было. А потом мы начали «ловчить», чтобы выпускать их в прокат, и пошло-поехало. Главное для нас — испытывать удовольствие от процесса творчества. Мы предполагаем, что если нам что-то интересно, то и другим тоже будет интересно. Если же никто этим не заинтересуется, компании придет конец. Мы, в общем-то, не работаем в расчете на зрителя.

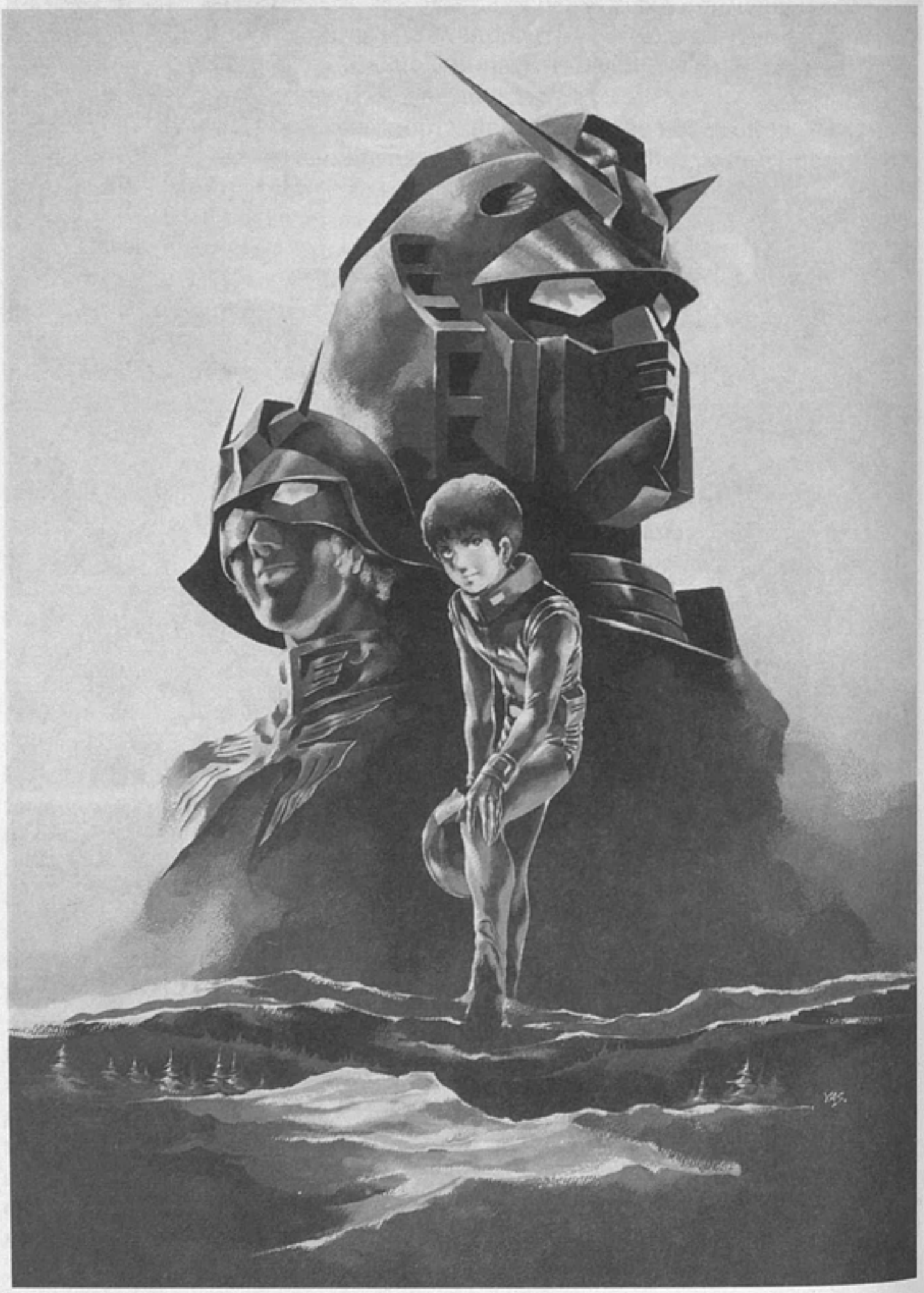
Хироюки Имаиси. Как и все остальные, я вырос на анимационных фильмах, и вот теперь, когда я сам их создаю, у меня появилась определенная ответствен-

«Гаррен Лаган», режиссер Хироюки Имаиси

ность. Я сам и есть отаку, так что я прекрасно понимаю, что они чувствуют. Делать то, что им нравится, не сложно, но для настоящего творчества этого мало. Я стремлюсь к тому, чтобы не ограничиваться рамками отаку, чтобы заинтересовать тех, кто не входит в подростковую аудиторию. А для этого нужно более требовательно подходить к работе, сохранять чистоту и простоту наших фильмов, чтобы получалось чистое развлечение.

Джонатан Клементс. Премьер-министр Японии Таро Асо — известный поклонник анимэ и манги, и он пытается превратить их в существенную статью экспорта. Я обращаю свой вопрос ко всем: в какой степени вы учитываете зарубежный рынок, когда создаете свою продукцию? Как известно, очень многие японские произведения трудно переводить, потому что они созданы для внутреннего рынка.

Кандзи Кадзахая. Вкладывать деньги во что-то материальное... Думаю, политики умеют это делать. Но полагаю, что будущее анимационных фильмов прежде всего связано с умением их производить. Думаю, будет полезнее вкла-



«Гундам-2: Солдаты скорби», режиссер Ёсиюки Томино

дывать деньги в людей, которые здесь присутствуют, в то, что они делают и будут делать.

Вопрос из зала. Вы говорили об анимации, сделанной вручную. Как меняется производство под влиянием компьютерной технологии?

Итиро Итано. В Японии создается слишком много телесериалов. И нужно их делать все быстрее и быстрее, все больше и больше. В фильмах, которые я делал для телевидения, иногда требовалось по три сотни вариантов одного кадра. Но студии остались такими же, планы производства не составляются, не хватает ни времени, ни людей. И фон все так же требует прорисовки. Вот здесь весьма полезен компьютер.

Вопрос из зала. В ваших фильмах есть запоминающиеся женские персонажи. Здесь у нас собрались мужчины. Когда вы создаете фильм, как вы решаете, будет ли тот или иной персонаж женщиной и работают ли с вами женщины?

Ёсиюки Томино. Когда я создаю женский персонаж, я рассуждаю примерно так: я никогда не смогу вступить в контакт с этой женщиной, она никогда не станет моей. Таким образом, я в состоянии создавать персонаж, который, может, мне и не нравится. Так работали многие мои ровесники, чтобы создавать нейтральные образы. Но сегодняшняя молодежь, думаю, действует по-другому, пытается создать то, что им нравится.

Таками Акай. Мы не описываем реальных женщин. В основе нашей работы на Gainax — взгляд на мир пятнадцатилетнего ученика колледжа. Для него монстры, разрушающиеся огромные здания, могучие сексуальные женщины — все это понятия одного порядка. Мы создаем лишь некое обобщенное подобие женщины. С точки зрения мужчины, это мистические, фантастические существа, почти инопланетяне.

Вопрос из зала. Gainax в давние времена славился мерчендайзингом, который тогда еще не был широко распространен. Теперь, когда вы стали настоящими продюсерами, не изменилась ли стратегия Gainax? По-прежнему ли важны мерчендайзинг и встречи с поклонниками?

Таками Акай. Аксессуары помогают дольше любить фильм. Думаю, нужен определенный зрительский талант, чтобы полюбить фильм в чистом виде. Обычные люди хотят что-то оставить на память, какой-то предмет, который бы свидетельствовал об их любви к фильму. Но в нашем бизнесе производные продукты не занимают особенно важного места.

Карло Катриан. Вопрос к господину Кэндзи Утиде из Sunrise Productions. У вас несколько проектов в производстве. Интересно, как большая студия относится к молодым режиссерам? Присматриваются ли к ним?

Кэндзи Утида. Трудно коротко ответить на этот вопрос. Мы специализируемся на телефильмах. Каждый продюсер занимается производством своего фильма, словно у каждого своя маленькая компания. В Sunrise четырнадцать отделов. Четырнадцать продюсеров одновременно работают над четырнадцатью фильмами. Поэтому за постановку и за бюджет отвечают продюсеры. Ко мне они заходят не чаще, чем раз в месяц.

Вопрос из зала. Учитываете ли вы вкусы рынка?

Кэндзи Утида. Это мое личное мнение, но мне кажется, что рынок необходимо изучать достаточно глубоко — какой жанр нравится, какие истории предпочитает зритель. Но у нас столько самых разных авторов, столько возможностей работать для самой разной публики, что я не думаю, что можно говорить о какой-то унификации производства в Японии.

Вопрос из зала. Каков вклад женщины в японское анимэ?

Ёсиюки Томино. До недавнего времени женщин в анимэ почти не было. Мультфильмы, которые нравились публике, создавались мужчинами. Но, насколько я знаю, в законодательстве об условиях труда в анимации не делается различия между мужчинами и женщинами. Поэтому женщины, как и мужчины, спят на письменных столах или едят на своих рисунках. И количество

женщин, занятых в анимации, растет. Они занимают самые разные посты — от аниматора ключевых кадров до продюсера и режиссера. Они работают наравне с мужчинами, вытесняя плохих аниматоров. У нас на студии примерно сорок процентов женщин. Так что они играют очень большую роль.

Очевидно, что условия работы в мире японской анимации плохие, опасные, зарплата низкая. За последние лет сорок эта ситуация не изменилась. Последние двадцать лет отмечается любопытный феномен: чем хуже условия труда, тем больше женщин остается работать, и с тем большим упорством они трудятся. Больше становится женщин-сценаристов. Если говорить не об анимации, а о кино вообще, то женщин там тоже работает все больше и больше. Это ассистенты режиссера, осветители. Думаю, что в мире образов нам без них просто не обойтись. Такова моя точка зрения пожилого человека.

Вопрос из зала. Каково отношение к сексуальности в анимации?

Хироюки Имаиси. Эта тема редко затрагивается. Это нечто такое... как робот, который разрушает большие здания. Такова сексуальность. Мы тут употребляли слово «отаку»: отаку — это мальчик пятнадцати лет. Когда вам пятнадцать лет, вам нравится все большое, мощное.

Вопрос из зала. Я вспомнил о событиях десятилетней давности, когда весь мир сходил с ума от гонконгских боевиков. Потом наступил финансовый кризис, и из китайских фильмов о боевых искусствах остались лишь копродукции с Западом, и выглядели они совершенно не так, как прежде. Что произойдет с японской анимацией в свете всеобщего интереса к этому явлению? Западный вкус коррумпирует анимэ? Вы работали с Тарантино. Может быть, у нас другой взгляд на анимэ? Выживет ли оно в его первоначальном виде?

Кацухито Исии. Точно предсказать ничего невозможно. Вот тут Джонатан Клементс говорил о министре Асо. Наш министр не смотрит анимацию, он читает манги — причем в основном эротические. Многие работают на внешний рынок, это неплохо. Я бы с удовольствием поработал в Швейцарии или Франции, но в таком случае мне бы пришлось заниматься еще чем-то в дополнение к анимации, чтобы зарабатывать на жизнь и двигаться дальше. И в таких условиях я не смог бы развиваться.

Вопрос из зала. Японское анимэ укрепляет свои позиции в Европе. Сможет ли распространение японской анимации способствовать пониманию японской культуры? Есть же мнение, что японцы считают, будто иностранцы их никогда не поймут.

Джонатан Клементс. Попробую ответить на этот вопрос. Двадцать пять лет назад, а может, и раньше, между 1945 и 1985 годами, японский издатель, желавший увидеть свою книгу в переводе, должен был сам за все заплатить. К нему никто не приходил и ни о чем не просил. В 60-е была предпринята попытка присудить Нобелевскую премию по литературе японским писателям. Произведения Ясунари Кавабаты, Юкио Мисимы переводились на иностранные языки и даже попали в Швецию, и в конце концов в 1968-м Ясунари Кавабата получил Нобелевскую премию. Мисима так разозлился, что покончил с собой. Потом появились манга и анимэ.

В 1970-е анимэ представляло собой скрытую статью импорта. «Гундам» и аналогичные картины появлялись в Италии, в других странах Европы, но нигде не говорилось, что это японские фильмы. Их происхождение часто замалчивалось. В 1988-м, после «Акиры», клеймо «сделано в Японии» внезапно стало продаваемым. В научной фантастике внешний облик будущего стал напоминать современную Японию. Эта страна внезапно стала модной. Когда все, произведенное в Японии, получило признание, японские издатели обнаружили, что́ теперь на книжных ярмарках люди сами приходят к ним. Люди шли в магазины идательства Kodansha с намерением приобрести комиксы. В отличие от литературы, содержанием манги можно наслаждаться, не понимая слов. Издатели смотрели на картинки и решали, что возьмут то-то и то-то. Теперь на иностранных языках доступно намного больше японской

Blassreiter, режиссер Итиро Итано

литературы, включая комиксы, чем двадцать лет назад. Увеличение объема действительно поражает. Я думаю, что огромную роль здесь сыграли анимэ и манга. Как люди это воспринимают, как используют, как это влияет на их представления о Японии — это другой вопрос.

Вопрос из зала. Я обратила внимание, что все больше анимэ со временем превращается в игровые фильмы. Может быть, это связано с расширением аудитории анимэ и манги? Что это значит для будущего анимэ?

Кацухито Исии. Сейчас много говорят о технологии 3D. Студия Disney практически полностью перешла на эту технологию, но мы все еще работаем в 2D. Что будет дальше, я не знаю.

Способ восприятия, страсть — это нечто всеобщее, универсальное. С этой точки зрения эмоции и страсти легко понимать и продавать. Думаю, в будущем это будет делать еще проще.

Спасибо, Япония!

Карло Катриан. Для начала совсем простой вопрос. Как началось приключение Исао Такахаты и Мишеля Осело в мире анимации?

Исао Такахата. Я закончил университет в 1959 году. Заинтересовался кино, поступил на работу в Toei. Есть французский фильм, который произвел на меня большое впечатление и определил мою карьеру. Тогда он назывался «Пастушка и трубочист», но недавно вышла новая версия, и она называется «Король и птичка».

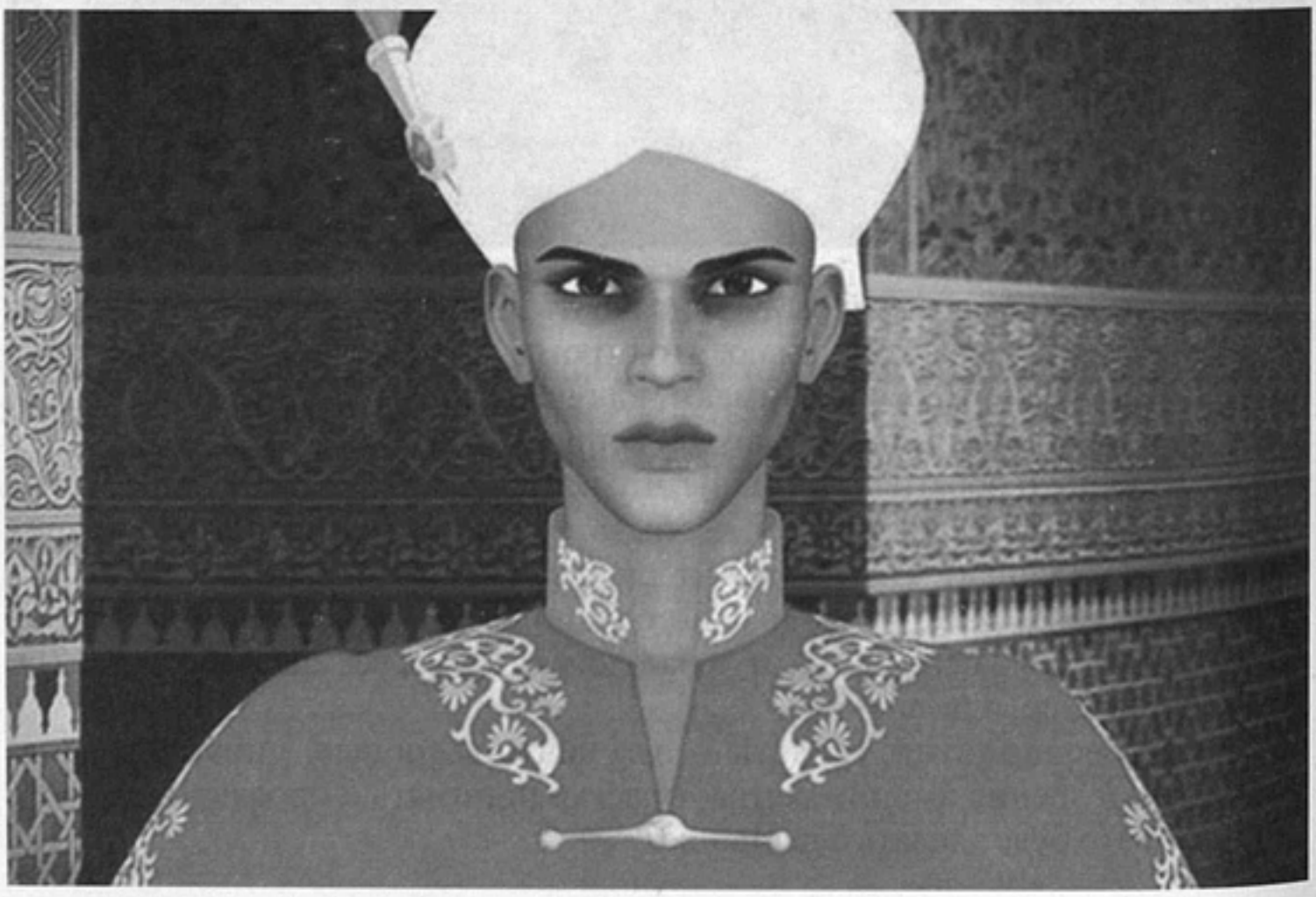
Мишель Осело. Думаю, я стал режиссером анимации, когда мне было полтора года. Я взял карандаш и начал малевать, и с тех пор не останавливаюсь. Постепенно моя деятельность приобрела более разнообразные формы, я стал играть и заставлял играть других. Я никогда не скучал, всегда проказничал, любил вырезать, клеить, складывать, раскрашивать, переодеваться, делать маленькие подарки. Именно этим я сейчас и занимаюсь. У меня нет специального образования. Среднюю школу я окончил весьма посредственно, потом поступил в Школу изящных искусств, но школы анимации тогда не существовало, и мне так и не удалось попасть на студию анимации. Так что у меня за плечами нет ни специальной школы, ни студии, и я не знаю, каково это.

Карло Катриан. Господин Такахата, расскажите об опыте работы на студии Toei в 50-е и особенно 60-е годы, об общении с творившими в те времена мастерами.

Исао Такахата. Я начинал как ассистент на короткометражках, сделал пару таких лент, потом меня перевели в отдел телесериалов. Там я провел достаточно много времени в качестве ассистента режиссера. Фильм «Маленький принц» — это как раз работа 60-х годов. Если говорить о влиянии, то на меня повлияла французская культура. Можно также сказать, что на меня повлиял мир Уолта Диснея. А на кого он не повлиял? Его вкус, его эмоции? Но наибольшее влияние на меня оказало все-таки просто кино. Я смотрел фильмы самых разных японских и зарубежных режиссеров.

Карло Катриан. Мишель Осело, в общем-то, самоучка. Интересно, оказали ли на него какое-то влияние фильмы, которые он смотрел после того, как начал малевать карандашом?

Мишель Осело. Мне бы хотелось сказать: «Ни Бога, ни учителя», но я знаю, что в моих фильмах нет ничего по-настоящему оригинального. Все мы здесь — продукт огромной культуры планеты Земля. Нам повезло, что мы живем во



«Азур и Асмар», режиссер Мишель Осело

время, когда есть доступ к такому богатству. Всю жизнь я пожирал образы и всевозможные истории. Сейчас у меня нет желания быть кем-то конкретным. Раньше я бы не отказался быть Микеланджело. Нет, о Диснее я не думал. Но я сравнил даты и понял, что в восемнадцать лет Микеланджело уже создал «Битву кентавров», а я ничего подобного не сделал.

Карло Катриан. Я хотел бы затронуть тему, которая, по-моему, имеет существенное значение для творчества Осело и Такахаты, а именно: насколько фильм может быть представителем культуры, в рамках которой он сделан? Мне кажется, это особенно важно для анимации, поскольку есть тенденция сводить анимационный фильм к шоу образов и звуков, что, в общем-то, до определенной степени справедливо. В своем наивысшем проявлении, примерами коего служат фильмы Осело и Такахаты, анимация является окном в культуру той или иной страны, свидетельством о ней. Я бы хотел спросить у господина Такахаты, как он представляет себе связь между фильмом, над которым работает, и культурой, элементы которой намеревается в нем отразить?

Исао Такахата. Сложный вопрос. Я затрону лишь основные моменты. Особенностью анимации вообще является то, что она представляет собой некую фантазию, отделенную от реального мира. Особенность же японской анимации заключается в том, что она находится как бы на одном уровне с реальностью, в ней сочетаются реальность и фантазия. Мир моих фильмов — не чистая фантазия, скорее это отражение реальности.

Карло Катриан. В работе Мишеля Осело меня завораживает присутствие двух аспектов: сказочное, феерическое творчество — с одной стороны, и работа этнографа, антрополога — с другой, его бережный, вдумчивый подход к культуре других народов. Воспринимаете ли вы себя как этнографа, антрополога?

Мишель Осело. Вовсе нет. Конечно, когда я что-то делаю, я стараюсь делать это хорошо. Меня интересует абсолютно все, и поэтому я занимаюсь анимацией. С ее помощью я могу говорить обо всем, заниматься любым искусством. На этой территории я чувствую себя совершенно свободно. Нет, есть конечно, вещи, которые меня ужасают. Но дело не в этом. Например, первый год средней школы начинался с изучения истории Египта, и я стал законченным египтянином, когда увидел красоту египетского искусства. Если я делаю фильм, связанный с Египтом, я превращаюсь в одного из художников Рамзеса II и не совершаю ошибок. По крайней мере, надеюсь, что не совершаю. Чтобы Рамзес меня потом не упрекнул. После Египта мы перешли к Греции, и я влюбился в Грецию — Фидий, Пракситель, керамика. Потом был Рим, но я совсем в него не влюбился, потому что искусство Рима не обладает красотой. Я влюбился в Италию — в то, что началось в IV веке. С того момента все в Италии стало прекрасно. Потом я открыл Японию, живопись тушью. Я все время пытался нарисовать так же хорошо, но у меня не получалось. Позже я поехал в Японию, брал уроки письма тушью. И обнаружил, что у меня нет хорошей бумаги и что японская живопись немыслима без хорошей бумаги. С тех пор я очень хорошо рисую бамбук на ветру. Для меня нет ничего противоестественного в том, чтобы сделать фильм, который не кажется французским. Я просто использую все возможности. Я стараюсь брать правильную ноту. Не хочу, чтобы какой-нибудь музыкант в зале скривился. Я сделал японский фильм и спросил у Такахаты, что он о нем думает. Он сказал, что все хорошо, только старушка не умеет ходить в гета. С тех пор я пытаюсь понять, почему она плохо ходит. Гета — это такие ботинки с двумя каблуками, спереди и сзади.

Карло Катриан. И Осело, и Такахата выпустили фильмы, в которых говорится о детях. Дети вводят зрителя, который может и не быть ребенком, в некую культуру. Я бы хотел спросить об отношениях между фильмами, сказками и детьми.

Исао Такахата. Точно так же, как и на Западе, анимация в Японии сначала делалась для того, чтобы развлекать детей. Я сам долгое время так работал. По-

этому естественно, что герой или герои — дети. Изначально фильмы адресовались детям, но сегодня происходит интересный процесс, который стоит изучать: сейчас значительную часть зрителей составляют взрослые. Эти взрослые без труда ставят себя на место героя.

Мишель Осело. Хочу сразу прояснить, что я никогда не делал фильмы для детей. Сами дети этого не любят. Никто не любит, когда с ним обращаются, как с младенцем, включая детей. Детей не беспокоит, что они чего-то не понимают, потому что в повседневной жизни есть множество пока непонятных для них вещей. Их мозг устроен так, чтобы впитывать все новое, и нет необходимости снисходить до их уровня, делая плохой фильм или совершая плохой поступок. Они приходят, чтобы чему-то учиться. Вначале я наивно не думал о детях. Свой первый фильм «Три изобретателя» я сделал в расчете на взрослых, а показывали его только в программах для детей. Я был поражен, потому что фильм-то очень милый, но кончается он плохо. А потом я понял, что и критика, и зритель раз и навсегда решили, что анимация — это для детей. Так что слово «дети» было выгравировано крупными буквами, и я никогда не мог избавиться от этой надписи. Теперь я знаю, что в зале обязательно будут дети, и это меня не смущает. Я говорю с ними обо всем, как со взрослыми, но стараюсь не причинить им вреда. Даже если я говорю об изнасиловании, как в картине «Кирику и колдунья», я делаю это так, чтобы не причинить им вреда. Но я могу об этом говорить. Этикетка «для детей» — любопытная штука, потому что в этом случае взрослые ничего не опасаются. Приходят на мои фильмы без доспехов, а я атакую их сзади. Я заставляю их плакать. Дети не плачут. Но многие взрослые плачут. Это любопытно. Это своего рода музыкальная форма, как фуга. Именно так я рассматриваю псевдофильм для детей. Но я делаю то, что хочу.

Исао Такахата. Я понимаю, в какой манере работает Осело. И полностью одобряю его позицию. Японцы тоже не стремятся делать фильмы на детском языке, они создают фильмы в первую очередь для себя.

Мишель Осело. Все аниматоры мира завидуют японцам, которым удалось сорвать проклятый ярлык «для детей». Япония — единственная страна в мире, где аниматорам удалось достучаться до всех зрителей. Более или менее хорошие японские сериалы наводнили все телеэкраны мира. Это позитивное явление. В телевизионную анимацию они принесли с собой новые сюжеты, которые по-новому интерпретировались. Как сказал Исао Такахата, эти серии привлекли огромную аудиторию. У меня появились соратники и пристрастия, которые сформировались под влиянием транслируемой по телевидению японской анимации. Спасибо, Япония!

Карло Катриан. Каковы отношения между традицией и современностью?

Исао Такахата. Этот вопрос редко задают в Японии. Во Франции меня часто спрашивают, пытаюсь ли я создать в своих работах ностальгическую атмосферу. Как на это ответить? Я думаю, что если человек хочет идти в будущее, всегда нужно оглядываться назад, на то, что было прожито. Это естественный механизм.

Мишель Осело. Традиции меня интересуют, но я категорически против ностальгии, это меня не волнует. Интерес для меня представляет культура. В кошельке есть золотые монетки, и я не стану их выкидывать. Это богатство — очень полезная вещь. Но речь не идет о ностальгии.

Карло Катриан. Мой вопрос связан с понятием времени. Начну с Мишеля Осело. Его фильмы будто подвешены во времени. Думаю, это позволяет ему переходить от образов, характерных для культуры прошлых лет, к изображению настоящего, современности, как в картине «Азур и Асмар». Когда смотришь фильм «Кирику и Колдунья», возникает то же самое ощущение сказки, подвешенности во времени.

Мишель Осело. В сказке я чувствую себя, как рыба в воде. Это очень удобный язык, им можно все сказать, более того, можно сделать что-то милое. Сказ-

«Могила светлячков», режиссер Исао Такахата

ка хорошо переносится в анимацию. В анимации все создается, все придумывается. Сразу же заявляется, что это неправда: это всего лишь история, которую я хочу вам рассказать. Это способ легко и красиво говорить разные вещи. И вынимать золотые монетки из кошелька, потому что они красивые. Все богатства мира и истории.

Карло Катриан. Иногда в фильмах Исао Такахаты есть очень четкая привязка ко времени, к историческому моменту. Иногда бывает легко понять, что это за место, даже если оно не указано. Например, в «Помпоко» это Токио, современность. Иногда это вторая мировая война, Кобэ. Но всякий раз эти телесериалы выходят за рамки истории. Не могу не сказать о фильме «Могила светлячков»: по-моему, это лучший фильм о военной трагедии. Он абсолютно современен. В нем идет речь о молодежи, о проблемах идентификации в современном обществе. Может быть, мой вопрос абстрактен, но я хотел бы спросить об отношении между временем и историей, которую рассказывает автор.

Исао Такахата. Я счастлив, что вы это почувствовали в фильме «Могила светлячков», потому что его герой очень близок современным детям. Я принадлежу к поколению, которое пережило войну на собственном опыте. Я был немного моложе этого мальчика, но мне довелось пережить авиационные налеты, поэтому меня тема войны очень волнует. Фильм сделан так, что современный ребенок задумается, а что бы он сделал, окажись он там, в той эпохе — в годы, когда кругом шла война? Пожалуй, реальные дети в то военное время были не совсем такими, как в моем фильме. Они не бунтовали, были покорными и забитыми, они все терпели.

Вопрос из зала. Сегодня из-за использования компьютера мы видим везде одни и те же эффекты, пусть даже возросла степень детализации и реалистичности изображения. Когда смотришь фильм 60-х годов, ощущается невероятная творческая мощь. Что изменил компьютер в вашей работе?

Мишель Осело. Появление компьютера особенно ничего не изменило. Есть компьютер, нет компьютера, все равно прежде всего нужен хороший фильм с хорошей историей. Компьютерная технология 3D — это огромный недостаток. Она позволяет все имитировать. Ужасно чувствовать себя просто обезьяной, умелой обезьяной, но не самим собой. Когда вы вырезаете героев или предметы из бумаги, в этих силуэтах есть шарм. Когда делается гравюра по дереву, когда есть черный и белый цвет, в ваших образах тоже есть шарм. Когда у великого мастера есть лист бумаги и карандаш и он делает наброски, это

великолепно. 3D же умеет всем подражать, но у 3D нет индивидуальности. Возникает ощущение какой-то тяжеловесности. Я никогда не стану так использовать эту технологию. Когда я пробовал прибегнуть к 3D, то стремился поступать наоборот — не заниматься тупой имитацией реальности при помощи движений мыши. У меня часто возникает ощущение, что фильмы 3D существуют для логиков, а не для кинозрителей. Однако компьютер — вещь интересная, можно сразу что-то переделать, можно до бесконечности исправлять. Это потрясающе. Потрясающая манипуляция цветом. Мне нравится играть цветом. При использовании компьютера к вашим услугам все мыслимые цвета, можно выбирать тональность, начинать все заново. Это превосходно. Богатые возможности. Но я опасаюсь технологии 3D. Ее недостаток — это ее сила. Смешно, что мне теперь часто говорят, будто все стало просто — ведь есть компьютер. Наличие 3D ничего не ускорило. К тому же это дорого.

Карло Катриан. Исао Такахата тоже работал с компьютером над фильмом «Мои соседи Ямада». Он его использовал совершенно по-особенному.

Плакат к фильму «Покемон», режиссер Кунихико Юяма

Исао Такахата. Я считаю, что компьютер — это средство, и надо уметь им пользоваться. Как сказал Осело, есть люди, которые стремятся имитировать реальность, есть другие, которые пытаются ее создавать. Но это всего лишь средство, и я не думаю, что компьютер «виноват» в том, что люди используют его примитивно

Мишель Осело. Каждый из фильмов Такахаты — революционный, но этого не замечаешь. В каждом есть смелость, есть что-то новое, но в глаза это не бросается.

Исао Такахата. Я скажу об особенностях японской анимации. Часто тема фильмов — мужество. Мужество, необходимое для победы. Чаще всего, чтобы добиться цели и осуществить мечту, герой должен приложить усилия. Ключ к успеху — мотивация. И тогда герой сможет добиться успеха, какие бы преграды и трудности ни встречались на его пути.

Герои Осело действуют, опираясь на свои силы. Они заставляют вас думать. Героям нужно найти конкретное решение, и прийти к нему они должны сами. Кажется, будто японские анимационные фильмы вселяют уверенность, побуждают к действию. Но это только иллюзия. Настоящая сила — у героев, придуманных Осело.

Я не хочу сказать ничего плохого о японской анимации. Она интересная, увлекательная, поэтому ее любят. Но, тем не менее, кое-чего ей все же не хватает. Мне работы Осело представляются целостными. Я бы очень хотел, чтобы японские дети смотрели и понимали его фильмы. Вот почему я изо всех сил стараюсь, чтобы шедевры Осело стали как можно шире известны в Японии.

Мишель Осело. Я очень тронут.

Вопрос из зала. Что вы думаете о смехе, юморе? В «Помпоко» встречаются самые разные животные — от реалистичных до карикатурных. У Осело тоже есть фильмы, где одна часть очень драматична, а другая полна юмора.

Мишель Осело. Я люблю смеяться. Смешные элементы в моих фильмах возникают естественно. В мире происходит много смешного. Вообще-то жизнь достаточно ужасна. Я стараюсь не читать газеты. Но я люблю смеяться и люблю заставлять смеяться других. Иногда при помощи улыбки я указываю на нечто смехотворное, на что следует обратить внимание. Иногда в смешном есть глубокий смысл. Я не люблю идиотов, особенно наделенных властью.

Исао Такахата. Начну с простых вещей. Чтобы смеяться, нужна некая дистанция. Иначе смеяться невозможно. В последнее время в японской анимации смеха почти нет. Над смешными фильмами больше не смеются. Дистанция между героем и зрителем постоянно сокращается. Я думаю, это общая тенденция в Японии. Люди смеются все меньше и меньше. Это происходит потому, что техника развилась настолько, что человек чувствует себя полностью в шкуре героя или очень-очень близко к персонажам. Зритель слишком сильно вовлечен в происходящее, чтобы смеяться. Возьмите, к примеру, фильм «Унесенные призраками» Хаяо Миядзаки. В нем много смешного, но никто даже не улыбнулся. Никто в Японии. В «Помпоко» я намеренно держал дистанцию, так что можно немного посмеяться. То же самое в «Моих соседях Ямада». В работах Осело тоже есть эта дистанция, дающая возможность смеяться.

Вопрос из зала. Господин Такахата, осознаете ли вы масштабы влияния, которое ваши фильмы оказали на мировую анимацию с точки зрения иконографии? Весь внешний облик канадского телесериала «Анн» — это иконография, созданная Такахатой.

Исао Такахата. Это очень серьезный вопрос. Я боюсь оказать плохое влияние.

Вопрос из зала. Вы говорили, что черпаете вдохновение в мировом искусстве. Когда вы обдумываете новый анимационный проект, учитываете ли вы вкусы зарубежных зрителей, думаете ли вы о потенциальной аудитории или только о том, что хотите выразить своим фильмом?

Мишель Осело. Я не настолько умен, чтобы делать фильм для зрителей, которым три с половиной года. Для меня это невозможно. Я пытаюсь работать

как можно лучше. Я знаю, что в зале будут дети, и я о них думаю. Но мне не кажется, что возможно рассчитывать на целевую аудиторию, работать на нее, я никогда не анализирую вкусы публики и не пытаюсь соответствовать ее ожиданиям. Думаю, зритель сам не знает, чего хочет и что я в состоянии ему предложить. Я представляю зрителей примерно так, как Дягилев, который сказал Жану Кокто: «Удивите меня, молодой человек». Он не может сказать, чего хочет, если ему нужно, чтобы его удивили. Так что я никогда не спрашиваю себя, чего они хотят. Но я работаю для зрителей. Я хочу, чтобы они меня понимали и были счастливы. Счастливы во время сеанса и, если получится, некоторое время после.

Вопрос из зала. Что вы думаете по поводу насилия в анимэ?

Исао Такахата. Я не смогу вам точно ответить, потому что не смотрю такие фильмы. Насилие находит отражение в японских картинах, но выглядит это все не по-настоящему. Лично мне кажется, что нет прямой зависимости между тем, что дети видят в кино, и действиями, которые они потом совершают. Я не снимаю фильмы о жестокости и не люблю насилие. Это сложно объяснить, но мне кажется, что эта тема не заслуживает серьезного обсуждения.

Мишель Осело. Не согласен с Такахатой. Я думаю, что насилия нужно бояться — это относится и к жестокости в анимации. Мне кажется, у нас есть огромная сила. Нужно соображать, что делаешь. Дети с такой готовностью впитывают анимацию... Если представлять жестокость как что-то привычное, обыкновенное или, хуже того — прославлять ее, положение станет очень серьезным. Есть одна простая зависимость. Когда по телевидению показывают фильм, заканчивающийся самоубийством, в последующие пятнадцать дней самоубийств не бывает. Вот так все просто. Для меня экранное зло, насилие — серьезнейшая проблема. Жестокость надо показывать в определенной манере, нужно быть очень внимательным, главное — не прославлять. Например, все эти роскошные фильмы про мафию с большими звездами... думаю, это опасный ход.

Вопрос из зала. Каковы ваши дальнейшие планы?

Исао Такахата. Я сейчас работаю над романтической историей, которая была создана в X веке в Японии. Думаю, это первый японский роман. Сами события такие же, как в оригинале, но содержание получается другое. «Повесть о Такетори» — история принцессы с Луны.

Мишель Осело. Я работаю над новыми сериями «Кирику». Десять сказок в технике силуэтной анимации. Много персонажей, много материала, много логистики. Мне бы хотелось создать что-то совсем простое. Я понял, что простота производит не меньшее впечатление, чем сложность. Маленькая песенка может оказаться важнее оперы. Я пытаюсь сочинить очень хорошую песенку. Еще я работаю над барочным спектаклем для взрослых, а потом в моих планах большой фильм для всех. И кое-что еще.

Расшифровка записи
и перевод с японского и французского
Марии Теракопян

РОСС МАКЭЛВИ:

«Документалисты — это оппозиция»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Росс Макэлви

Более ста лет назад братья Люмьер сняли короткометражку «Кормление младенца» — эту зарисовку сегодня мы назвали бы домашним видео. Кинематограф последующих поколений пошел другой дорогой. Документалистам семейные идиллии и конфликты, словом, частная жизнь не казалась достойной внимания. Человек с киноаппаратом ринулся в битву идей, участвовал в переустройстве мира, его манили дальние страны. Пронеслось несколько драматичных десятилетий, прежде чем в начале 80-х годов прошлого века в документальном кино появился Росс Макэлви и убедил всех, что для искусства нет ничего важнее, чем человек и его семья. В своих фильмах режиссер подолгу разговаривает с близкими, листает семейные альбомы, вслух размышляет о своей жизни. Его метод породил в мировом документальном кино целое направление, базирующееся на личных переживаниях автора.

В рамках МКФ «Образы Америки» в Москве прошла ретроспектива фильмов Росса Макэлви.

Сергей Сычев. Интервалы между вашими фильмами становятся все длиннее, за последние десять лет вышел только один — в 2003 году. В чем причина?

Росс Макэлви. На Венецианском МКФ 2008 года я представил свою новую картину, между прочим. Что касается интервалов, то от трех до пяти лет — это нормальный срок для работы над фильмом, и он остается у меня постоянным. В остальное время я преподаю в университете. В своих фильмах я и оператор, и режиссер, и монтажер (иногда — ассистент монтажера), и продюсер — совмещаю все профессии, а это требует сил и времени. К тому же у меня семья, двое детей.

Сергей Сычев. Почему вы работаете один, даже без осветителей?

Росс Макэлви. Я стараюсь создать как можно более комфортную атмосферу для тех, кого снимаю. Команда, которая ходила бы за мной по пятам, просто уничтожила бы доверие людей, которые, по странной случайности, одновременно являются членами моей семьи. Представьте себе самочувствие моих героев, вокруг которых снуют осветители, ассистенты и кто угодно еще!

Сергей Сычев. Практика документального кино и реалити-шоу показывает, что человек может привыкнуть ко всему.

Росс Макэлви. Мне важнее, что я могу себе позволить мгновенно реагировать на то, что кажется именно мне наиболее важным в данный момент. Рождается атмосфера спонтанности. Не следует также забывать, что чем больше команда, тем дороже фильм. Это не принципиально, но значение имеет. На стадии постпродакшн, впрочем, у меня есть команда, которая мне помогает.

Сергей Сычев. Такая экономия сказывается на цене производства?

Росс Макэлви. Каждый мой фильм стоит сто тысяч долларов. Как вы понимаете, это намного меньше средней цены в США.

Сергей Сычев. Когда вы начинали снимать, в США было так популярно «прямое кино». И это удивительно — как вы отважились делать фильмы о себе?

Росс Макэлви. Я попробовал работать и в «прямом кино» поначалу. В этой традиции сделана короткометражка «Шарлин». Но мне было как-то не слишком уютно... Снимать жизнь других людей, ждать их постоянно... В момент, когда они захотят исповедаться в чем-то, постараться ничего не упустить, все заснять. А самому при этом как бы ничего не делать. Я ощущал себя кем-то вроде библиотекаря. Мне же хотелось почувствовать себя автором и стать персонажем собственных фильмов. Это более честно — выражать напрямую собственные мысли и чувства.

Сергей Сычев. Ваши фильмы при этом отличаются от «синема-верите», где речь также часто ведется от первого лица.

Росс Макэлви. Я люблю «синема-верите» и заимствую оттуда технологии, которые мне кажутся удобными для создания моих произведений. В частности, то, как я выстраиваю закадровый рассказ, — явная ссылка на «синема-верите». При этом все же очень личные, автобиографические фильмы, которые делаю я, стоят немного в стороне. Я балансирую между различными методиками, создавая свою собственную.

«Неопределенное время»

«Марш Шермана»

Сергей Сычев. С годами у вас все сильнее мотив исповеди. Исповедь — понятие все-таки религиозное, хотя о Боге вы напрямую не говорите. Откуда тогда приверженность к исповеди? Может, для вас кино — религия?

Росс Макэлви. Исповедь имеет много разновидностей. Признание может быть частью судебного процесса, если вы признаетесь в преступлении, не так ли?[1] Пациенты разве не исповедуются перед психиатрами и психологами? Многие люди воспринимают мои фильмы как терапию. Приходится считаться с тем, что когда ты говоришь то, о чем обычно не говорят вслух, в этом усматривают медицинскую или религиозную подоплеку.

Сергей Сычев. Ваши фильмы насквозь пропитаны религией!

Росс Макэлви. Я постоянно думаю и говорю о ней. Я вырос в религиозном окружении в своей семье. Для меня это важно, как важно и место религии в жизни близких людей — героев моего кино. Религия влияет на мировую политику, на отношение людей к социальным проблемам. Угроза атомной войны, даже проблемы страхования стоят под знаком религии. Вы не представляете, как много верующих отказываются страховаться, потому что со дня на день ждут конца света. Я не верую, поэтому эту позицию не разделяю. Я часто показываю верования разных людей, хотя от навязывания своей позиции воздерживаюсь. В фильме «Шестичасовые новости» я вижу женщину, которая стоит перед статуей Девы Марии, и задаю вопрос: «Куда она ушла?» — потому что понимаю, что она сейчас внутренне где-то еще, не здесь. В фильме «Неопределенное время» афроамериканская горничная Люсиль, которая работает у нас дома, появляется на экране. Размышляя о смерти своего отца, я говорю, что хотел бы жить, как Люсиль, потому что у нее есть вера, а у меня — нет. Для американцев роль религии в жизни очевидна, а я обращаюсь к американцам, так что пояснять нет нужды.

Сергей Сычев. Вопросы без ответов — это как у Хайдеггера, который говорил, что задача философа — всю жизнь учиться задавать вопросы. Вы оказываетесь истинным философом...

Росс Макэлви. Если следовать этому высказыванию, то — да. Свои фильмы я считаю философскими эссе.

Сергей Сычев. Как ваши первые фильмы пробивали себе дорогу к зрителю? Вы работали со знаменитым Дон Алленом Пеннебейкером — может, он вам помог?

Росс Макэлви. Моим первым фильмом был «Шарлин». Было нелегко заставить кого-то посмотреть его. Такое понятие, как «независимое кино»,

[1] В английском слово «confession» означает и «признание в суде», и «исповедь».

в то время было мало кому известно. Кино крутили в университетах, музеях, клубах. Фестивалей почти не было. Мне повезло пробиться на общественное телевидение и показать фильм на телеэкране. Какое-то число зрителей смогли его увидеть, но их было мало, и это было только в США. До «Марша Шермана» ни один мой фильм за границей не прокатывали, это случилось много лет спустя, в конце 80-х. Кстати, Берлинский МКФ взял «Марш...» раньше, чем им заинтересовались американские прокатчики. Мы со Спайком Ли выпустили свои первые полнометражные фильмы в одну и ту же неделю в Нью-Йорке. Мы были единомышленниками, но потом он ушел в игровое кино. В 90-е независимый кинематограф начал стремительно развиваться, и появилась потребность в документалистике. Многие фестивали показывали документальное кино, росла аудитория. Фильмы стали выходить на кассетах и DVD. То, о чем я говорю, было очень медленным, постепенным становлением системы, которую мы имеем сегодня.

Сергей Сычев. «Яркие листья» вы выпустили в начале нулевых. Каков был резонанс, учитывая бум документального кино в США?

Росс Макэлви. Зрители реагировали очень положительно. В кинопрокате фильм собрал около миллиона долларов — это не очень много для документального кино, но для меня это большие деньги. Мне нужно кормить семью, а преподавателем я работаю на полставки. Кроме того, надо искать средства на съемку новых фильмов. В общем, приходится обращать внимание и на денежную сторону.

Сергей Сычев. У вас нет ощущения, что ваши фильмы в Европе известны лучше, чем на родине?

Росс Макэлви. По охвату аудитории США лидируют, но что касается интереса, то в Европе он действительно иногда больше. Особенно это касается Франции, где сложилось так, что люди интересуются нестандартными фильмами. «Яркие листья» там прошли очень хорошо. Однажды была проведена ретроспектива моих фильмов.

Европейцы больше размышляют о просмотренном, чем американцы. Критики хорошо знают историю кино, они более требовательны, более философичны. Вы вот уже в начале беседы заговорили о философии — это типично для европейцев. В США жизнь серьезных фильмов начинается после того, как их признали в Европе, так это было и с «Маршем Шермана». Американская критика подавлена голливудскими блокбастерами и пишет главным образом о них, не замечая независимое кино. Журналов уровня «Кайе дю синема» у нас мало. Поэтому мне очень нравится ездить в Европу и разговаривать здесь о кино.

Сергей Сычев. На вашей ретроспективе в Москве в залах было немного людей. Это связано с тем, что из-за «железного занавеса» у нас до сих пор плохо знают зарубежную документалистику. В других странах ваши фильмы собирают больше зрителей?

Росс Макэлви. На «Ярких листьях» и «Марше Шермана» были полные залы. На других фильмах, конечно, намного меньше. Не знаю, с чем это связано. Во Франции, например, фильмы снабжены субтитрами, а у вас перевод в наушниках. Видимо, русским не нравится так смотреть фильмы. Но что касается «занавеса», то он работает и у нас в отношении России. Между тем у вас есть очень интересные режиссеры, которых стоит посмотреть. Сергей Дворцевой, например, удивительный режиссер.

Сергей Сычев. Его и в России тоже, кроме профессионалов, мало кто знает.

Росс Макэлви. Нечему удивляться, его фильмы требуют подготовленного зрителя. Еще очень интересны Артур Пелешян, у которого в советское время были мощные картины, Герц Франк — он ведь из Латвии? Почему вообще в прибалтийских странах серьезнее относятся к документалистике, чем в России?

Сергей Сычев. Телевидение балтийских республик еще в советскую эпоху сумело настроить зрителя на доверительный лад, оно было более авторским, чем московское. Отсюда и рост документалистики, появление целой плеяды режиссеров. Вы ведь знаете Юриса Подниекса?

Росс Макэлви. Да, у него очень личные фильмы. А Сокуров? Я видел его фильм «Мария». Потрясающая картина! Вы мне скажете, что и его фильмы никому в России не известны?

«Шестичасовые новости»

Сергей Сычев. Игровые фильмы Сокурова еще можно поймать в прокате, большую часть неигровых увидеть сложно, если они не о знаменитостях.

Росс Макэлви. У него прекрасные фильмы! Я видел его «Советскую элегию» про Ельцина. Смотрел и думал, что сам хотел бы снять нечто подобное. У нас в США отношение к документалистике ведь тоже изменилось относительно недавно. Чтобы сломать стереотип неигрового кино как чего-то занудного и скучного, мы ввели образ протагониста, наделив его чувством юмора. Я очень рад, что был внутри этого процесса, это сразу сделало кино более близким зрителю. Я помню, много лет назад, когда в Риге впервые показал «Марш Шермана», в течение сеанса было много смеха, а потом кто-то из зала встал и объявил, что я ввел в документальное кино «человека играющего». И добавил, что ничего подобного не видел, ибо советская традиция предполагает дидактичное и, если хотите, более скучное повествование.

Сергей Сычев. И чаще всего пропагандистское.

Росс Макэлви. Да, но пропаганда может быть разной. Мы своим студентам обязательно показываем «Человека с киноаппаратом» — фильм великого пропагандиста Дзиги Вертова. Потрясающий по воздействию фильм, заложивший основы документального кино, в том числе американского. Я, кстати, когда снимаю, чувствую себя именно человеком с киноаппаратом.

Советские кинематографисты воспринимали свою работу очень серьезно. У них была возможность совершенствоваться, снимать на 35-*мм*, государство давало им деньги для работы. И они снимали реальную жизнь и доказали, что реальность ничуть не менее интересна, чем вымысел.

Сергей Сычев. Тогда же, когда показывали ваш фильм в Риге, обсуждалась концепция, что документальное кино отражает не реальную жизнь, а внутренний мир автора, так что определение «документальный» — условно.

Росс Макэлви. В «Марше...», если посмотреть его внимательно, всего десять процентов рассказа обо мне, все остальное — фиксация действительности,

разговор об Америке и советско-американских отношениях, о политике. Все-таки я стараюсь больше наблюдать, чем говорить о себе. Безусловно, я не скрываю свое присутствие в фиксируемой действительности, признаю свое влияние на нее и субъективность моего взгляда, это часть моего метода. Но все же я настаиваю на том, что реальность нуждается в признании и познании и она не вымышлена.

Сергей Сычев. Ссылаясь на зарубежный опыт, в России сегодня многие предлагают учить документалистов и игровиков совместно. Насколько эффективен этот метод в США?

Росс Макэлви. Я не знаю, как в других странах, может, в Англии или в Германии все по-другому, но у нас такая практика, что студенты снимают один учебный документальный фильм, после чего спокойно уходят в игровое кино и остаются там навсегда. Большинство абитуриентов с самого начала хотят снимать игровое, для этого и идут в киношколы.

Сергей Сычев. Неигровое кино для неофитов ниже рангом и даже порождает комплекс неполноценности?

Росс Макэлви. Есть что-то похожее. Но при этом некоторые режиссеры — Майкл Аптед или Джонатан Демми, например, — все равно продолжают снимать неигровое кино. Впрочем, я сам иногда думаю, что если бы кто-то дал мне деньги и предложил снять игровой фильм, я бы попробовал. Хотя Майкл Мур попробовал, с треском провалился и ушел обратно в документалистику.

Сергей Сычев. Играет ли здесь роль большая популярность игрового кино?

Росс Макэлви. Аудитория игровых фильмов больше, но кто сказал, что наше дело безнадежно? Когда играешь джаз или пишешь эссе, у тебя не будет толпы фанатов, но твоя аудитория более интересна, более качественна, что ли. При этом я все равно стараюсь добиться того, чтобы мои фильмы посмотрели как можно больше людей. Я очень хотел бы, чтобы мои фильмы распространялись в России. У русских есть семьи, и им, возможно, кино о семье было бы небезразлично. У меня такое чувство, что к восприятию моих фильмов русский зритель вполне готов.

Сергей Сычев. Что вы как продюсер делаете для продвижения своих фильмов?

Росс Макэлви. Когда я начинал, рынок был небольшой и мне было легко. Чем дальше, тем больше я понимал, что мне необходима помощь — и представление фильма на кинорынках, и печать постеров, и Интернет, и телевидение, и общение с критикой. Поэтому, начиная с «Ярких листьев», у меня есть ассистентка, которая занимается дистрибьюцией.

Сергей Сычев. Майкл Мур свой последний фильм выложил в Интернет для бесплатного скачивания. Как вы оцениваете такой способ распространения? Это же вполне советский принцип: искусство должно принадлежать народу!

Росс Макэлви. Мотивация Мура, скорее всего, была другая. Ему не нравятся Буш и республиканцы, и он хотел, чтобы Обама выиграл. Выкладывание фильма — это политический шаг режиссера, у которого есть финансовая поддержка. А вот у режиссера, который зарабатывает только фильмами, такой дополнительной поддержки нет, поэтому с бесплатным распространением пока придется подождать.

Сергей Сычев. В огромном сборнике интервью для начинающих режиссеров The Documentary Film Makers Handbook[2], бестселлере, распространяющемся в США, ни разу в отношении документального кино не встречается слово «искусство», ни разу не упомянут Роберт Флаэрти. Такое ощущение, что доминирующее направление в американском документальном кино — журналистика.

---

[2] См.: Joliffe G., Zinnes A. The Documentary Film Makers Handbook. NY: Continuum, 2006.

Росс Макэлви. Я чувствую прилив ярости, когда читаю нечто подобное. Люди, которые разбираются только в новостных выпусках, полагают, что репортажи — это и есть документальное кино и больше никакого не существует. Следует понимать, что документальное кино может быть очень разным и что телерепортажи не имеют никакого отношения к тому, чем занимаемся и я, и Майкл Мур, и многие другие. Люди, которые пишут и издают по-

«Яркие листья»

добные книжки, не знают о таком кино или предпочитают его не замечать, не считая его чем-то достойным внимания. Такой литературы выходит масса.

Сергей Сычев. Однако и по большинству доходящих до России американских документальных фильмов можно прийти к выводу, что их авторы не знакомы с историей документального кино. Насколько серьезно ее изучают в ваших киношколах?

Росс Макэлви. В США всего несколько серьезных киношкол, где занимаются историей кинематографа. В Лос-Анджелесе две школы, где есть отделения по документалистике. В Нью-Йорке одна. Бóльшая часть студентов нацелена на игровое кино, и они не интересуются документалистикой. У нас в Гарварде есть группа, обычно около 30—35 человек, которые занимаются на нашем факультете экспериментальным кино. Они отсматривают лучшие анимационные, игровые и неигровые картины, слушают курсы, которые читают режиссеры разных стран. Мы пытаемся научить наших студентов думать нестандартно, не в рамках мейнстрима.

Сергей Сычев. Лично вы чему учите?

Росс Макэлви. Я учу тому, как снимать кино, рассказываю об истории и теории кино, но таким образом, чтобы на чужих примерах объяснять художественные решения, которые принял тот или иной режиссер в разных случаях. Мы приглашаем документалистов, обсуждаем фильмы, но исторического и теоретического курсов в академическом их понимании у меня нет. Тем не менее они обязательно читаются другими преподавателями.

Сергей Сычев. Большинство документалистов остерегаются употреблять слово «искусство», говоря о документалистике. А вы?

Росс Макэлви. В США исторически сложилось так, что кинематограф стремится к развлекательности, поэтому от разговоров об искусстве режиссеры действительно уклоняются. Однако я считаю, что документальное кино — это искусство, хотя мне как-то неловко говорить об этом по отношению к своим фильмам. Но о вдохновении, свойственном искусству, могу сказать точно: оно присутствует.

Искусство таинственно, в нем есть нечто такое, что обращается к какой-то неизъяснимой, тайной стороне человеческой души. Это можно сказать и о литературе, и о музыке, и о кино. Все же о своих фильмах в этом ключе я боюсь говорить. Может, это действительно такая специфически американская традиция, может, мы... ну, такие вот мы люди! Но это не мешает мне настаивать на том, чтобы для тех, кто все же решил заниматься настоящим документальным кино, всегда существовала устойчивая платформа, включающая в себя политические и экономические уровни. Таким людям следует давать возможность изучать историю и теорию документального кино и становиться подлинными авторами своих произведений. В сегодняшней Америке кино все дальше уходит в сторону компьютерных эффектов, комиксов, фантастики, сложной техники, клипового монтажа и всего остального, что делает его все менее гуманитарным. Документалисты — это оппозиция, один из ее вариантов, настаивающий на внимании к человеку, к личности. Конечно, взаимопроникновение тоже происходит, и мы заимствуем у игрового кино его приемы. Иногда мы даже, как это делает Майкл Мур, создаем блокбастеры. Но люди все равно смотрят документальное кино и видят в нем нечто отличное от голливудского, нечто, содержащее в себе иной и очень сильный потенциал. Постоянно происходит что-то интересное, привлекающее внимание аудитории. Документалистика в США достаточно сильна, несмотря ни на что.

Сергей Сычев. Вы говорили о преподавании теории документального кино. Но ведь ее как таковой не существует, есть только суждения и манифесты, часто расходящиеся один с другим, в отличие от игрового кино, теория которого достаточно хорошо разработана.

Росс Макэлви. Чистая правда. Но давайте посмотрим на это так. Игровое кино было предметом размышления и лингвистов, и семиотиков. Тысячи людей чувствовали энергию игрового кино, анализировали, как можно достичь ее концентрации. С тех пор как документальное кино начало не просто набирать популярность, но становиться серьезной альтернативой игровому кино, появляется все больше исследователей, каждый из которых вносит свой вклад в формирование теории. Ее появление неизбежно! Посмотрите, сколько академических, философских исследований выходит на эту тему! Мы пока очень сильно уступаем игровому кино, и у нас еще очень много работы впереди.

Сергей Сычев. Несколько вопросов о ваших фильмах. Заметно, что члены вашей семьи нередко раздражены съемкой, но камеру вы не выключаете. Вы снимаете все время?

Росс Макэлви. Часто бывают ситуации, когда напряжение становится слишком сильным и близкие просят меня не снимать. Тогда я выключаю камеру. Но вообще-то они привыкли, что я постоянно с камерой. В «Марше Шермана» моя знакомая просит остановить запись. Я послушно нажимаю на «стоп», но сразу же снова — на «запись», потому что мое сердце разбито и мне нужно это как-то преодолеть. Но в остальных случаях я взаправду прекращал съемку.

Сергей Сычев. В свое свадебное путешествие вы камеру не взяли. Это было условие невесты?

Росс Макэлви. Нет, это мое личное решение. С возрастом люди все меньше хотят, чтобы их частная жизнь выносилась на обозрение. В «Ярких листьях» всего по одному кадру, где есть моя жена и сын. Мой сын, скажем, возража-

ет против того, чтобы я его снимал. Но естественное нежелание членов моей семьи и друзей сниматься — это вызов для меня как для режиссера, для которого семья в центре творчества.

Сергей Сычев. Это неприятно удивляет зрителя, который привык к вашей семье и ждет появления ее членов на экране, рассказа об их жизни, а у вас подобного повествования все меньше.

Росс Макэлви. Ничего не поделаешь. Приходится идти на уступки. Недавно в Голливуде решили сделать игровой фильм — римейк «Марша Шермана». Мое участие ограничили консультациями по сценарию. Зато мне удалось выбить разрешение на то, чтобы снимать документальный фильм о съемках игрового фильма о моей жизни. Три слоя реальности сольются в одном произведении — очень интересно должно получиться, я надеюсь. Я пока не представляю, что выйдет у этих голливудцев, мы сейчас только на стадии переговоров. Магия кино непредсказуема, возможно, она перекочует из игрового фильма в неигровой.

Сергей Сычев. В ваших фильмах камера воспринимается как третье лицо, позволяющее вам снять часть ответственности за происходящее, преодолеть страхи.

Росс Макэлви. В каком-то смысле это так, но тут все очень странно. Камера помогает мне совершить какие-то поступки, задать какие-то вопросы, на которые я иначе бы не осмелился. Например, когда я расспрашиваю свидетелей смерти моих близких... Я никогда не задал бы эти вопросы просто так. Камера заставляет меня быть более прямым, сосредоточенным. И она же провоцирует тех, кого я снимаю!

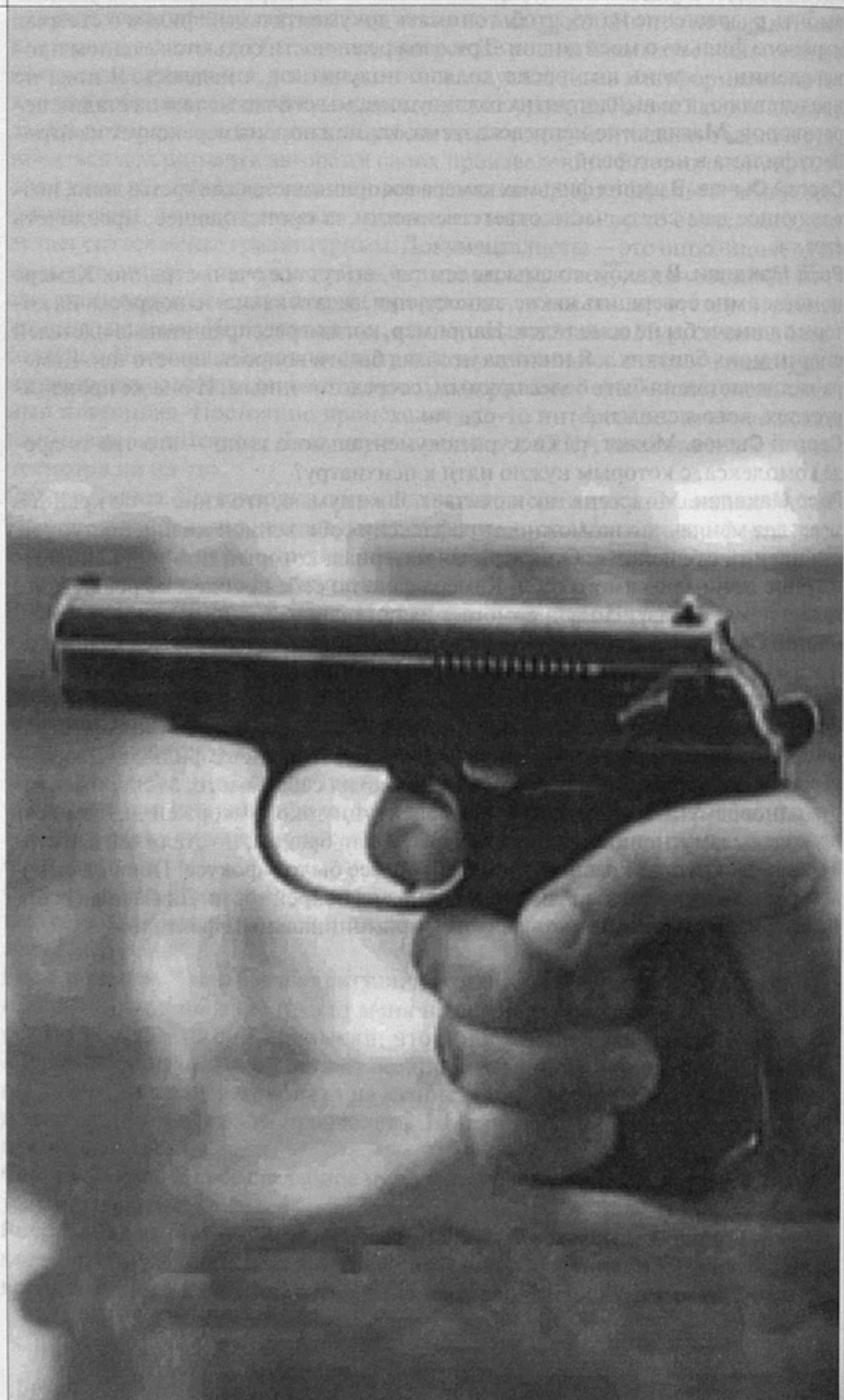
Сергей Сычев. Может, режиссура документального кино — это что-то вроде комплекса, с которым нужно идти к психиатру?

Росс Макэлви. Моя жена так и считает. Я же думаю, что кино — по крайней мере, для меня — это возможность рефлексии собственной жизни, поступков, отношений с близкими. Отсматривая материал, который есть моя исповедь, я лучше понимаю самого себя. Камера сама по себе проблем не решает, это важно понять сразу. Но она помогает их поставить.

Сергей Сычев. Почему вы включаете в свои фильмы «запоротые» кадры, где нет изображения или звука, например? И еще объясняете зрителю, что у вас были технические проблемы?

Росс Макэлви. Это часть жизни, реальности. Часть жизни кинематографиста включается и в его экранную жизнь. Это началось с фильма «Двор» — первого, где в центр повествования я поместил себя самого, экспериментируя одновременно с техническими аспектами такого вторжения. Там есть несколько замутненных кадров, которые были браком, но стали частью стиля фильма. Он стал красивее, чем если бы все было в фокусе! Появилась какая-то особенная философия, основанная на искренности. Для меня в работе над фильмом искренность является принципиальным фактором.

M E D I A



ВЕРА ЗВЕРЕВА

Менты, педофилы, убогие, звезды...

РОССИЙСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ПО ВЕРСИИ НТВ

Мы из холодной и мокрой Москвы можем только позавидовать вашей погоде.
Ведущие программы «Сегодня»

Телевидение — «реалистическое» средство коммуникации; оно способно представлять на экране изображение, звук и движение максимально достоверными средствами, независимо от того, идет речь о художественных или документальных программах. Занимающие большое время в эфире новости, репортажи, документальное кино, как правило, претендуют на воспроизведение той социально-политической и культурной реальности, которая существует «на самом деле», во внешнем мире, за пределами самих медиа.

В современной отечественной культуре показ «жизни» на ТВ большинством зрителей воспринимается как зеркальное отображение происходящего, с известными поправками на ошибки или предвзятость журналистов и интересы того или иного телеканала. Этому способствует и риторика производителей программ, обычно подчеркивающих, что их задача лишь фиксировать фактически произошедшие события и доносить их до сведения общества.

Конечно, такая позиция наивна, отсылает к самым ранним стадиям понимания природы медиа. Тот факт, что к ней апеллируют многие российские тележурналисты, производители и трансляторы программ, указывает не столько на слабую распространенность теоретических знаний о принципах функционирования медиасистемы, сколько на их нежелание усложнять свою работу решением дополнительных задач. Речь идет о позитивном миросозерцании, о картинах действительности, собирающих атомизированное российское общество в целое.

Многое уже сказано о том, что любое событие, воссозданное на экране, «сделано» камерой, конструировано в языке визуальных образов. За ним всегда — определенная идеология, система взглядов, содержательные приоритеты. Каждый кадр, таким образом, — это учреждение реальности, «факта» или «мнения», а также их интерпретация, ранжирование по иерархии, включение в те или иные контексты.

Телевизионные репрезентации — образы людей и народов, профессий, стилей жизни, стран, мест, исторических событий, идей и идеологий и т.п. — строятся с опорой на подтверждаемое или опровергаемое ожидание зрителей, на разделяемые общеизвестные вещи. Ведь репрезентация — представление одного в другом и посредством другого. Изображение, напоминающее прототип. Чем чаще повторяется знакомое, тем более «нормальной» и «объектив-

ной» считается репрезентация. Она обязательно содержит какую-то точку зрения, чей-то взгляд — задает позицию зрителя, особенно если речь идет о систематической трансляции однотипных сообщений: человеку предписывается не только узнавать демонстрируемое как привычный ход событий, но и стилизовать свое поведение в соответствии с нормой, заданной в медиа.

Если отдельные трактовки происходящего порой вызывают у людей сомнения и вопросы, то в целом поток телерепрезентаций формирует у них чувство доверия, воспринимается как нейтральный, естественный. Медиа ведь в основном ссылаются сами на себя, подтверждают показанное все новыми сюжетами и изображениями, ложащимися в общую устойчивую схему.

Рассмотрим, как представлена социальная реальность в вечернем эфире канала НТВ. Он входит в число центральных, вещающих на всероссийскую аудиторию. В последние годы его прайм-тайм, ориентированный преимущественно на мужскую аудиторию, включает в основном выпуски информационных программ, передачи о происшествиях и криминале, милицейские сериалы. В этих программах конструируются образы той реальности, которую зрителям предлагается воспринимать как аутентичную, с которой им предписано соотносить себя и жизнь в целом. Проследим, какими категориями предложено оперировать зрителю для понимания и идентификации происходящего и в какие объяснительные схемы НТВ включает социальную реальность.

Эмпирическую базу для этого case-study составил вечерний эфир с 18.30 до 23.25 канала НТВ за неделю с 30 марта по 5 апреля 2009 года. За это время в эфире было показано 10 выпусков информационной программы, 12 программ с криминальной тематикой (расследования, документальный детектив, скандалы и криминал, происшествия), 6 серий милицейских сериалов, 2 дискуссионные программы-шоу, 2 программы с социально ориентированными репортажами, 7 — про звезд медиа настоящего и прошлого времени, а также 4 художественных фильма.

Для более детального разбора был выбран вечерний эфир вторника 31 марта, как обычного буднего дня середины недели. В это время были показаны следующие передачи: «Чрезвычайное происшествие» (18.30—19.00), «Сегодня в 19.00» (до 19.40), сериал «Литейный, 4» (19.40—21.40), «Очная ставка» с Андреем Куницыным (21.40—22.40), «Ты не поверишь» (22.40—23.00), «Сегодня в 23.00» (до 23.25).

Что в этих программах представлено в качестве повседневной жизни россиян за день? Акцент сделаем на нехудожественных форматах как претендующих на большую достоверность и часто прямо прочитываемых зрителями.

Какие сюжеты были показаны в этих программах (оставляем в стороне выпуски рекламы).

1. «Чрезвычайное происшествие»

В Санкт-Петербурге арестована акушерка, владелица частного роддома, обвиняемая в смерти шести новорожденных и причинении тяжелых травм еще двоим.

В Южно-Сахалинске спасателям пришлось освобождать жителей пятиэтажки после обрушения козырька подъезда.

Новосибирск: милиция и инспекторы опеки рассматривают возможность лишения родительских прав двух матерей, пьющих и жестоко обращающихся с детьми.

В Нефтьюганске ОМОН и судебные приставы закрыли шашлычную из-за антисанитарии.

Алтайский край: в роддоме погибла девочка; мать пытается добиться суда над врачом, принимавшим роды.

В США мужчина въехал в супермаркет на автомобиле.

В Алтайском крае наркополицейские провели обыск в пятнадцати мес-

«Чрезвычайное происшествие»

тах; в итоге около двух десятков человек задержаны, из них четверо, по мнению милиции, причастны к организации наркотрафика.

В подмосковной Кашире жильцы не могут выселить соседа-алкоголика, превратившего квартиру в свалку мусора.

В Воронежской области родители избивали и пытали своих детей, засыпая им в глаза перец; обсуждается вопрос о лишении их родительских прав.

В Москве задержаны налетчики, ограбившие игровой клуб.

С подъемного крана сорвался груз.

В Нижегородской области охотники вытащили из полыньи лося.

В Бразилии хирурги извлекли из головы пострадавшего аквалангиста гарпун.

2. Милицейский сериал «Литейный, 4»
Серия «Проходная пешка».

3. Программа расследования «Очная ставка»
Тема — «Убить насильника».

В каждой большой истории выделим несколько самостоятельных сюжетов.

Героиня первой истории, убившая при самообороне таксиста-насильника, попала в тюрьму по обвинению в умышленном убийстве; из тюрьмы она была освобождена спустя два года. Героиню бросает муж и пытается лишить ее родительских прав. Она отстаивает свои права на дочь. Повторно выходит замуж и ждет ребенка. Беременную героиню и ее сестру жестоко избивают неизвестные мужчины; выясняется, что они наняты новыми соседями, ошибочно принявшими женщин за проституток; сообщается, что в этой квартире прежде был притон. Героиня боится обороняться от нападающих, опасаясь нового уголовного преследования.

Во второй истории рассказывается о маньяке, насиловавшем детей в Петербурге. Милиция не может вычислить преступника. Его, при попытке ограбить квартиру, задерживает и сильно кусает собака хозяев. В тюрьме преступник пытается подать в суд на хозяев, превысивших пределы самообороны.

«Литейный, 4»

Хозяйка собаки рассказывает, как ее пес покусал на улице пьяного мужчину, избивавшего женщину. В заключение говорится, что у всех жертв педофила судьба сложилась несчастливо: двое сидят в тюрьме, трое лечатся в психиатрических клиниках, один стал наркоманом — и их родители желали бы смерти преступнику.

Герой третьей истории, фермер, профессиональный мясник, зарезал двух и ранил третьего из грабителей, напавших на его семью. Он был оправдан судом, но с тех пор живет в постоянном страхе, опасаясь нового нападения; у него проблемы со здоровьем; его жена после нападения грабителей получила инвалидность, сыновья стали заикаться.

В финале программы ведущий возвращается к первой истории. Он приводит героиню к экстрасенсу, который советует женщине отказаться от судебного преследования напавших на нее мужчин, родить ребенка и забыть о происшедшем. Героиня решает отложить судебное дело до рождения ребенка.

В этих программах прайм-тайма большой объем времени — около трех с половиной часов из пяти (70 процентов) — занимают сюжеты с криминальной тематикой (включая сюжеты телесериала). В документальных и информационных программах упомянуто минимум об одиннадцати насильственных смертях — умышленных и неумышленных убийствах и смертях новорожденных. Рассказано о шести случаях жестокого обращения с детьми (включая интервью с мальчиком, которого пытали родители, с матерью мальчика, ставшего жертвой педофила, с подростком, которого мучили грабители). Фоном для этих историй часто служат более «проходные» правонарушения и случаи ненаказуемой в уголовном или административном порядке несправедливости. Просто — уже привычного взаимного ожесточения людей.

Наиболее часто упоминаемая социальная группа НТВ — сотрудники милиции и судебно-следственной системы, инспекторы опеки, спасатели. Их оценки варьируются от героических (в телесериале), обыденных (фиксация преступления, инициирование расследования в документальных сюжетах) до образов беспомощности (милиция, неспособная быстро найти педофила, защитить людей, вынужденных прибегать к самообороне). Один из постоянных акцентов в такой репрезентации — длительный характер криминального расследования, рутинные действия следственно-судебной системы, мед-

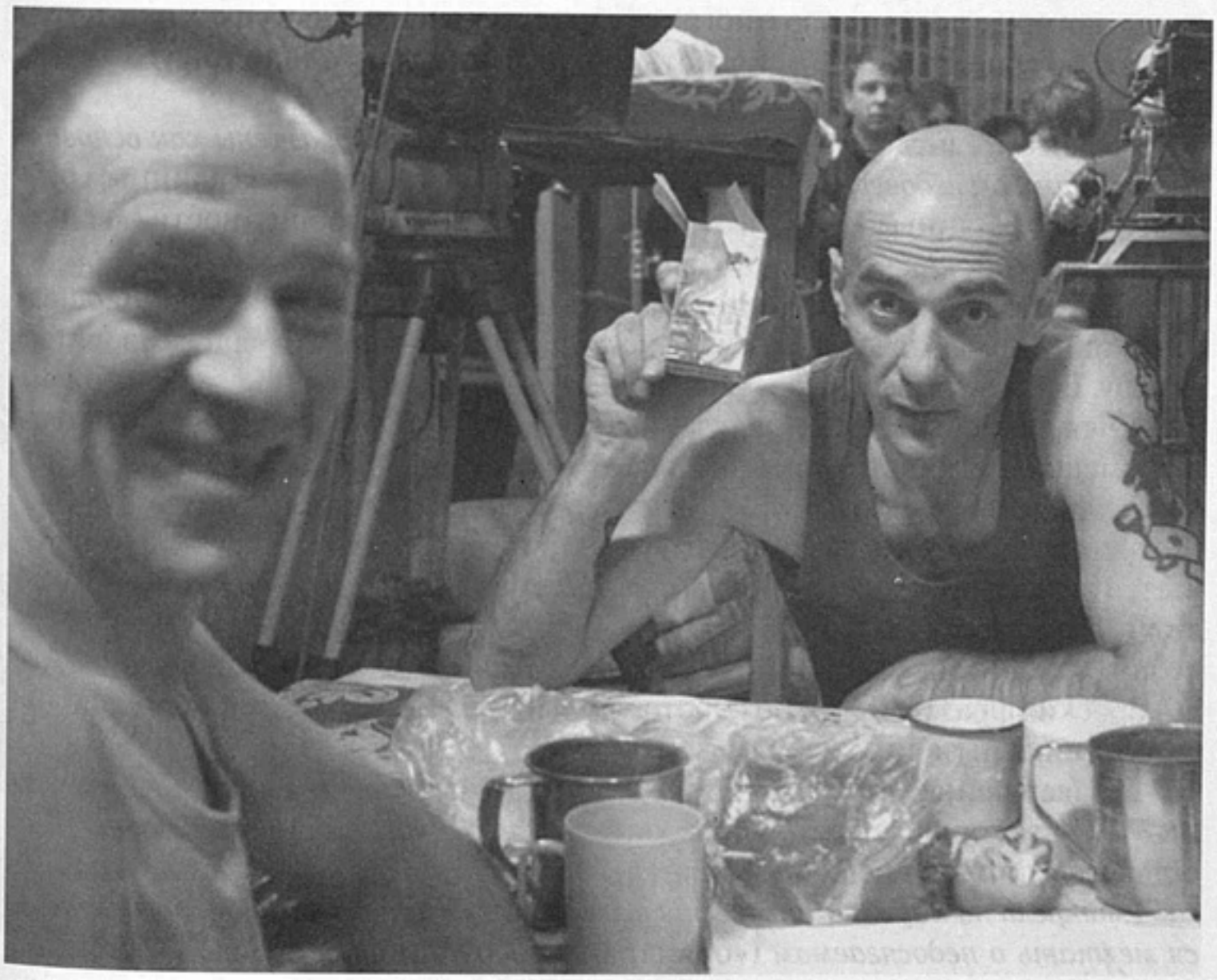
ленно и часто неэффективно движущейся в заданном направлении, неспособной оперативно помочь в решении жизненной проблемы. В ряде сюжетов фиксируется противоречие законодательных норм здравому смыслу, препятствующих восстановлению справедливости.

Законы в четырех из десяти сюжетов *представлены как малоэффективные или не исполняющиеся вовсе*. Герои «Очной ставки» показаны как невинные люди, страдающие от буквального следования закону судебной системы. В этот ряд (в существенно более сниженном тоне) включается и новый законопроект о смене шин автовладельцами (программа «Сегодня»), где внимание привлекается к его заведомой невыполнимости.

Сквозная тема во многих программах — *беспомощность граждан перед преступниками и перед органами правопорядка*. («Неужели снова суд, тюрьма и унижения? Но как спасти себя и защитить будущего ребенка?» «Как задержать преступника, который терроризирует весь город?») Обычные люди в подавляющем большинстве сюжетов предстают в роли потерпевших, свидетелей или потенциальных правонарушителей и подсудимых.

Симптоматично, что *местные власти, милиция, суд не представлены в качестве авторитетной инстанции*. Единственное веское слово в документальных программах-расследованиях произносит экстрасенс. Выход за пределы рационального порядка как единственный источник опоры в повседневности вообще стал весьма характерной чертой в нынешних отечественных телепрограммах. Экстрасенс обещает достаточно хорошее будущее героине «Очной ставки», если она откажется от намерения обращаться в суд и добиваться в отношении себя справедливости.

Ясно прописанное послание, которое такие сюжеты транслируют зрителям: *ни от чего нельзя зарекаться*. При рассказе об обычных и самых экстремальных ситуациях повторяется: *«от таких ситуаций не застрахован никто», «случиться может всякое»*; человек может «убить маньяка и сесть в тюрьму»; «преступить границы закона очень легко, на языке юристов это называется превышением допустимых пределов самообороны». Если отмечается, что в происшествии «никто не пострадал», то обязательно «по счастливой случайности», на которую только и остается надеяться зрителю.



«Зона»

Относительно спокойная жизнь гражданина изображена как временное состояние. В большом числе сюжетов визуальный фон — это следственный изолятор, тюрьма («Я первый раз в тюрьме»; в тюрьме «избивают, унижают, опускают головой в унитаз») или больница. В документальных программах-расследованиях страдания и страх изображены как неизменные чувства героев-россиян («Он живет в постоянном страхе», «Если забоишься, тебя затопчут, как курицу»).

Таким образом, репрезентация социальной среды на канале НТВ распадается на неравные доли, в которых образы резко контрастируют, но при этом складываются в единое целое.

Большую часть времени занимает *представление обычной жизни россиян через образы и темы социальной неустроенности.* Так, в сюжетах «ЧП» преимущественно показаны проблемные семьи, алкоголики, бомжи, люди, балансирующие на границе с криминалом, растящие детей в нищете («постельное белье цвета земли», «в меню для детей только хлеб»). Общий фон для репортажей — бедность, убогость жилья и быта («повсюду грязь, мусор, всюду затоплено»). И в раздражении, и в приподнятом настроении люди матерятся в кадре (сами кадры с характерным «бипом» оставлены в сюжетах, видимо, для остроты и реалистичности). *Средний класс, как правило, остается вне репрезентации.*

Из проходных, брошенных вскользь, а также из специально выделенных ударных фраз в программах («врачи не смогли спасти ребенка», «у медиков волосы встали дыбом: сальмонеллу здесь подают прямо в тарелке», «спасти от мамы», «синяки на теле девочки», «она просто задушила новорожденную», «все в доме залито кровью», жильцы «живут как на пороховой бочке», «недобросовестные строители», «Алексей Нилов не доверяет гастарбайтерам», «грузчики не свое ведь носят: где-то что-то ударят, где-то что-то сломают обязательно», «рубка «Курска» гниет уже пять лет», «ни денег, ни желания у местных властей искать их не нашлось») складывается образ социального распада и своего рода длительной агонии. Перечисление разных российских городов и населенных пунктов в сюжетах только усугубляет картину *общей бедности и бедствия, увиденную как всеобщее естественное состояние*, на котором уже привычно не фиксируется специальное внимание.

Постоянный герой (точнее, антигерой) таких ситуаций — «неизвестные лица», которые повинны во многих осуждаемых в кадре поступках и преступлениях. («Герой России, против которого на родине возбудили три уголовных дела, был убит в субботу»).

Отношения между обычными людьми чаще всего изображены как основанные на взаимном недоверии («дочь погибла из-за денег... погоня за длинным рублем», «их стеклянные глаза... это звери, фашисты»), разобщенности («коллеги обвиняемой, как это обычно бывает, на ее защиту не встали»).

Хотя в большинстве сюжетов говорится о документировании происшедшего, они снимаются с участием тележурналистов, и люди в кадре говорят на камеру. В ряде случаев, как в «Очной ставке», используется прием игровой реконструкции события. Театрализация и художественные приемы повествования смещают стилистику рассказа о жизни в сторону большей *сенсационности, надрыва и скандальности.* («Зачем собаке хватать вора за половой член? Я не вижу смысла, когда есть другие части тела». В кадре преступник описывает, что чувствует человек, когда его грызет собака.) Зрителю неоднократно демонстрируются кадры избиения беременной женщины, попытки изнасилования, убийства, следы крови в квартире. Эффект усиливается при помощи броских фраз («вот он, нож, которым я их зарезал, вот он, спаситель мой», «школьника пытали за двойки»...).

В завершение информационной программы ставится сюжет, призванный создать хорошее настроение зрителям: об «антикризисном оазисе», выставке ювелирной продукции в Базеле. *Тем же зрителям, которые полчаса назад смотрели на картины отечественной беспросветной нищеты, предлагается мечтать о недосягаемом* («бриллиантово-рубиновый браслет «бегемот»,

«ценность в природной естественности», «разбавить барочный жемчуг черным турмалином»).

Другую часть репрезентации можно назвать *официально-официозной;* она представлена в основном в новостных и аналитических программах. Это мир первых лиц государств, министров, депутатов, церковных и бизнес-иерархов, отчасти — самих корреспондентов, допущенных в эту высокую среду.

4. «Сегодня» (19.00)

Противоречивые данные об убийстве Сулима Ямадаева в Дубае.

Встреча Дмитрия Медведева с Ангелой Меркель в Берлине; обсуждение сотрудничества стран в условиях мирового финансового кризиса.

В Мурманске на металлобазе обнаружена рубка подводной лодки «Курск»; у местных властей нет денег и желания изменить ситуацию.

В Госдуму внесен противоречивый законопроект, запрещающий автомобилистам ездить на шинах не по сезону.

В Москве начинается эксперимент с имитацией полета на Марс.

По прогнозу Организации экономического сотрудничества и развития в 2010 году в Европе и Америке ВВП снизится, безработица вырастет на 10 процентов. В России же безработица вырастет лишь на 8 процентов, и пик уже пройден.

Премьер-министр Владимир Путин обсудил с министром здравоохранения и соцразвития Татьяной Голиковой цены на лекарства.

Строительство газопровода Северный поток не прервется из-за кризиса и не связано с конкуренцией транзиту через Украину, Белоруссию и Польшу.

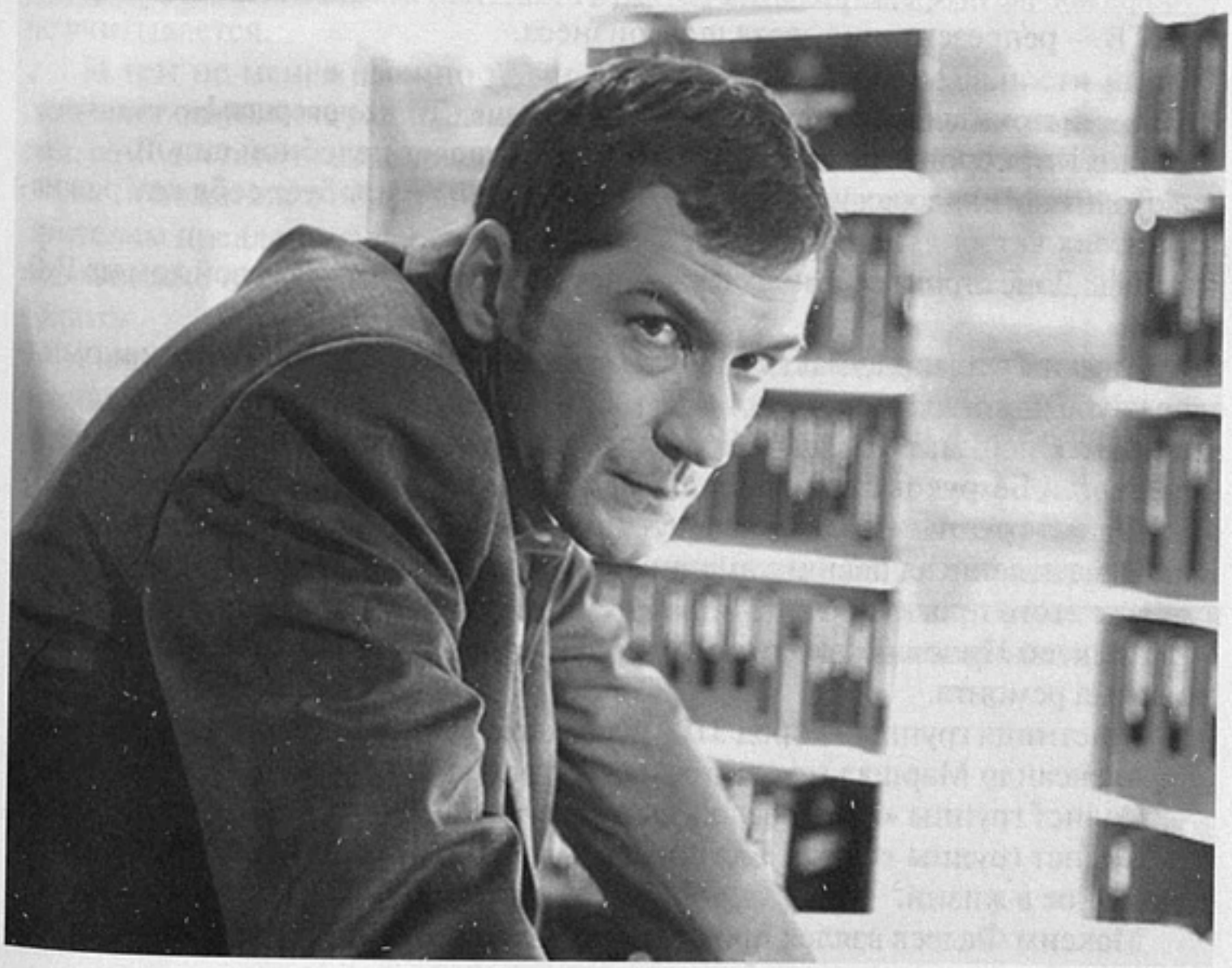
Газпромбанк, выдавший в условиях кризиса кредиты на 553 миллиарда рублей, направляет деньги на поддержку реального сектора.

Российские писатели объединились для благотворительного проекта — выпуска книги для сбора средств хосписам.

Патриарх Кирилл провел заседание св. Синода; реформы в синодальной организации; церковь расширяет свое присутствие в жизни общества.

Британия полностью выводит войсковой контингент из Ирака.

Продолжение расследования предполагаемого убийства С.Ямадаева.



«Программа максимум»

Выставка часов и ювелирных изделий в Базеле.

Россияне во всех ситуациях (не только на канале НТВ) изображены как объект заботы со стороны властей, пассивно ожидающие добрые решения сверху. «Сегодня» представляет политиков, полностью контролирующими ситуацию в условиях кризиса, но не дающими целостного и ясного плана совместной деятельности (консультант министерства: «До сих пор воз и поныне там, к сожалению»). В то же время критическая рефлексия по отношению к важнейшим государственным решениям в аналитических и общественных программах совершенно отсутствует.

Сквозная тема в этой части телетрансляции — отношения России с другими государствами — дана, как правило, *через противопоставление российских интересов интересам других стран.* Если речь идет о сотрудничестве (сюжет с визитом Дмитрия Медведева в Берлин), то — несмотря на взаимную «симпатию» — через преодоление противодействий. Например, в кадре председатель Восточного комитета немецкой экономики немотивированно — фраза дана вне контекста — произносит: «Нельзя проводить политику, направленную против России». Эта риторическая фигура противопоставления (как, скажем, «предпочтение отдается импортным лекарствам, а не нашим того же качества») служит своеобразным стержнем, на который нанизаны разнородные темы и сюжеты.

Ясная идеологическая линия в этой картине — *противопоставление «себя» («нас») США.* В связи с этим обществу предлагается набор высказываний для негативной солидаризации против Америки. Например, сюжет «Сегодня» о плановом выводе британских войск из Басры открывается словами: «Сегодня американская армия лишилась своего главного союзника в Ираке». В репортаже используется прием советской журналистики 70—80-х годов: интервью с британским пацифистом, протестующим против войны, проклинающим в кадре правительства и США, и Великобритании и, несмотря на вывод войск, подозревающим их в разжигании конфликта в каком-либо ином месте, в частности в Афганистане. В этом же репортаже неназванный человек в Ираке произносит в камеру: «Британцы вели себя лучше, чем американцы; они не такие варвары. Они уважали людей, а не стреляли по ним без порядка, как некоторые».

Третья часть представления российского общества самому себе на канале НТВ — репрезентация звезд шоу-бизнеса.

5. Новости из жизни звезд шоу-бизнеса в программе «Ты не поверишь!»

Филипп Киркоров отрицает, что его голос обладает целебной силой.

Лолита Милявская временно уходит со сцены и пробует себя как режиссер мюзикла.

Лада Дэнс строит себе новую квартиру и лично построила свой дом на Рублевке.

Богдан Титомир думает о женитьбе на девушке, с которой познакомился в клубе.

Илья Олейников и Ольга Аросева репетируют спектакль.

Сергей Безруков с женой едут отдыхать на Северный полюс.

Солист группы «Уматурман» чуть не погиб на отдыхе.

Тимати записал песню с американским рэпером и рассказывает о дороговизне этого проекта.

Алексей Нилов не доверяет гастарбайтерам из-за пожара в его квартире во время ремонта.

Участница группы «Город 312» переехала на новую квартиру в Москве.

Александр Маршал готовит сына к эстрадной карьере.

Солист группы «Ногу свело!» выпускает книгу.

Солист группы «Океан Ельзи» задумывается о том, что материальное — не главное в жизни.

Максим Фадеев взялся продюсировать экс-солиста группы «Hi-Fi».

Популярные и успешные музыканты и актеры мелькают в нарезке светских новостей, которые зрителю предписано переживать («Ты не поверишь!»). Новости их частной жизни, связанные с масштабом потребления, заработком и тратой денег напоказ, демонстрацией сверхблагополучия, представлены как общезначимые и потенциально волнующие миллионы людей события. («Лада Дэнс погружена в разработку уникального проекта ее же собственной квартиры на Балтийском побережье»: «Дом, в котором я живу на Рублевке, я построила сама, вот этими руками». Тимати: «Мои часы говорят за себя, также моя машина и мое видео говорят за себя. Люди, которые понимают, понимают, сколько это может стоить и сколько стоило снять это видео».)

Звезды посылают и идеологические послания, адресованные широкой аудитории. Например: «Иосиф Кобзон лично занимается патриотическим воспитанием своих внучек». «Иосиф Давыдович не позволит своим детям отправить внучек на учебу за границу... Главное качество, которое хочет воспитать в них Кобзон, — это любовь к своей родине» (в кадре Кремль и купола соборов).

Все эти патриотические слова приобретают новый смысл в контексте всего того, что было показано на телеэкранах тем же зрителям пару часов назад.

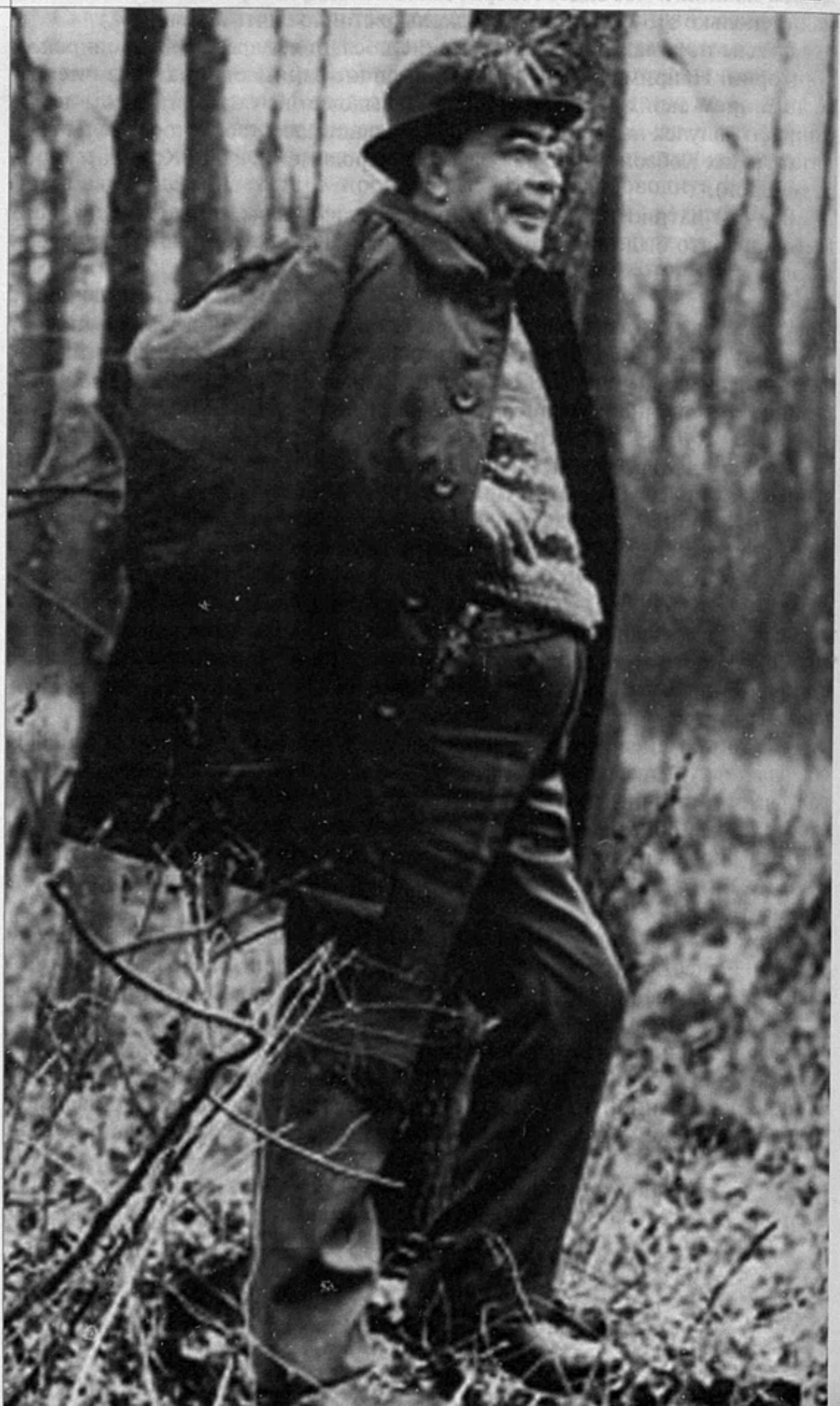
Представители «другого» мира, который можно было бы назвать «обычным», появляются на НТВ лишь в трех сюжетах: в репортаже о российских писателях, издавших книгу в поддержку хосписов (писатели, врачи, «спокойное и достойное отношение к хосписам»), о расследовании ситуации с останками подлодки «Курск» (моряки и представители общественных организаций) и о миссии на Марс (ученые и испытатели).

В целом рассмотренные программы вечернего эфира НТВ (31.03.09) оставляют открытым ряд вопросов. При этом следует помнить о том, что телевидение поставляет смысловые и визуальные послания аудитории в виде нерасчленимого потока. Поэтому важные, социально значимые вещи (как расследование ситуации с «Курском») легко смешиваются с желтыми, скандальными интерпретациями происшествий и с идеологическими штампами. По отдельности многие сюжеты смотрятся иначе, чем вместе, но эффект выстраивания сплошного контекста в разбираемых программах, к сожалению, не учитывается.

И тем не менее именно целостное представление реальности на НТВ оставляет ощущение радикальной социальной поляризации (бедствующий народ, самодостаточные политики, роскошествующие звезды) и катастрофического положения с обыденной жизнью российских граждан в своей стране. Зрителям предлагается соотносить себя с такой повседневностью, с которой невозможно идентифицироваться, не испытывая при этом психологической травмы.

Нормальная, «человеческая» жизнь, социальное доверие, связи между членами общества, пути улучшения собственной жизни, равно как и обычные радости, и ощущение значимости жизни, прожитой не только в преодолении угроз и бедствий и не только для потребления, — все это не попало в объектив телевизионной камеры в изученных программах. В то же время именно осмысленная работа ТВ по конструированию повышающего образца, реалистичной, но желанной проекции себя как общества в будущее представляется основной миссией телевидения как средства массовой коммуникации.

Ч Т Е Н И Е



Леонид Ильич
Брежнев

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Конец 70-х

СЦЕНАРИЙ

Открываешь этот сценарий, и с первых же страниц чувствуешь расположенность и симпатию к его героям.

Ко всем. И к Лёньке Брежневу. Водителю мусоровоза.

Его знаменитый одноименец и однофамилец, многократный герой застоя, тоже со временем появится в этом заводском городе NN. И даже дернет виски со своим тезкой. Но это произойдет уже ближе к финалу.

А пока — надеюсь, что и вы, читатели, разделите со мной мое чувство приязни. Потому что я вообще весьма заинтересован в этом сценарии и в его авторе — новом и очень, на мой взгляд, хорошо начинающем сценаристе Сергее Муратове.

Вы когда родились?

Я вот, например, за год до Отечественной войны. Давно? А вы, может быть, после Победы. А вы, возможно, в странные 60-е. А вы еще позже и уже не в СССР, а в России.

Но все равно мы все, независимо от даты в паспорте, «родом из детства». И все объединены его радостями и страхами, наивностью и жестокостью, доверчивостью и разочарованиями, обидами и надеждами. Вечными на все времена.

Вкус детства, о котором через десятки лет пишет Сергей Муратов, может ведь быть и горек. Но так хочется, вспоминая, чтобы был он сладок. Пусть печален, как легкая дымка от сжигаемой в осенних дворах листвы, но все равно сладок...

И вся дружная компания двенадцатилетних героев сценария, вся «шобла», как они сами себя гордо прозывают, конечно, распадется, расстанется в конце, подчиняясь неумолимым законам времени и детства. Но, надеюсь, останется теперь уже в вашей читательской и, дай бог, зрительской памяти.

Потому что и они, и все взрослые в сценарии написаны хорошо. А это не так просто, уж поверьте, даже опытному сценаристу управлять большим и разнообразным народонаселением сценария. А вот Сергей Муратов с этим справляется. И они у него, все и каждый, живые, особенные — настоящие.

Есть сценаристы, которые только слышат, и их кино можно, как говорил Гена Шпаликов, транслировать по радио, а по нынешним телевизионным временам — варить из их продукции бесконечное «мыло».

Муратов своих героев и видит, и слышит. У него есть интерес к яркой выразительности подлинного кинематографа и — при этом — писательское чувство слова и интонации. А это ведь тоже не так легко — найти образы и слова, соответствующие звукам, вкусу и запаху давнего воспоминания и делающие его реальностью на экране.

Когда-то я тоже написал о своем детстве — послевоенном, подмосковном, дачном. Сценарий мой тоже был опубликован. Но так и не поставлен. Никому-то наше детство тогда оказалось не нужным. Пожалуй, все-таки по «идеологическим соображениям». А детство героев Муратова из конца 70-х может оказаться не нужным сегодня уже по соображениям коммерческим. И я бы очень не хотел, чтобы это произошло. Слышите меня, продюсеры и режиссеры?

Современное кино свело человеческие чувства к минимуму. Искренность, исповедальность необходимы ему сейчас, как переливание крови. И не верьте тому, кто скажет, что наше время не для таких сценариев, не для такого кино. Детство человека всегда современно и актуально.

Потому что, увидев его на экране, мы можем сказать себе:

— Неужели мы были такие? И почему же мы другие сейчас?

Павел Финн

Раннее летнее утро. На песчаном берегу широкой реки, у самой воды стоят несколько двенадцатилетних мальчишек и смотрят, как от берега отплывает рыжий пацан. Левой рукой он обнимает короткое бревно, а правой энергично гребет и, несмотря на течение, довольно быстро удаляется.

На высокий обрыв, под которым стоят мальчишки, выезжает и останавливается мусоровоз. В белой кабине, на крыше которой, словно шляпа, лежит огромный черный репродуктор, сидит водитель — русоволосый мужчина в шляпе и телогрейке.

Вид с обрыва открывается величественный: по глади реки медленно приближается паром, ему навстречу плывет мальчик с бревном, почти неразличимый, а на другом берегу, сколько хватает глаз, видны темные леса, кое-где прореженные желтыми полями.

Пассажиров на пароме немного. Старик рыбак в дождевике со связкой удочек дымит «козьей ножкой», удовлетворенно посматривая в ведро, стоящее у его ног. Старушка в платке, с длиннорогой козой на веревке, со страхом прислушивается к дрожанию парома. На корме, у глухо урчащего мотора, сидит на корточках чумазый моторист в бушлате и танковом шлеме. А на носу парома на ящике с песком сидят два бородатых монаха в телогрейках поверх подрясников.

— Ну всё, братья, попрощайтесь со жвачкой, — улыбается невысокий курчавый пацан двум близнецам-альбиносам, хмуро глядящим на удаляющегося пловца.

— Пусть доплывет сначала, — отвечает один из братьев.

— Зассыт, — уверенно говорит второй близнец.

— С мягким знаком! Дёме не впервой, — парирует курчавый.

Водитель мусоровоза крутит ручку встроенного радиоприемника, слышатся позывные радиостанции «Маяк» и дикторский голос: «В Москве шесть часов утра». Водитель переключает какой-то рычажок на панели, выпрыгивает из кабины и закуривает папиросу.

И тут же, словно с неба, раздаются громовые аккорды гимна Советского Союза.

На пароме все вздрагивают, а коза как ошпаренная кидается в сторону, потащив упавшую старушку по палубе. Веревка рвется, и коза, как из пращи,

летит в моториста и, сбив его с ног, несется в другую сторону, проскакав по своей хозяйке, орущей: «Муська! Муська!» Старик рыбак бросает удочки и, закусив самокрутку, выходит на козу, по-вратарски расставив руки, но животное поскальзывается, пролетает у старика между ног и, запутавшись в его дождевике, валит матерящегося старика и его ведро на палубу. Из ведра выливается вода и вываливаются крупные окуни. Они бьются на палубе, отчаянно хлопая хвостами.

Пацаны с берега видят, как пловец скрывается за паромом.

Моторист бежит за козой и наступает ногой на ее веревку, но коза вырывает веревку, и моторист падает.

Рыжий пловец останавливает заплыв и следит за беготней на пароме.

Коза несется по палубе к носу парома, монахи, как по команде, поднимаются, раскидывают руки и кричат: «Стой!» Животное делает свечку и валится за борт. Моторист стопорит мотор.

Монахи, старушка и старик рыбак, вцепившись в поручни парома наблюдают, как из-под воды, недалеко от пловца, появляется голова козы. Мальчик отцепляется от бревна, быстрыми саженками доплывает до перепуганного животного и ловит в воде веревку.

Пацаны на берегу видят, как из-за парома выплывает одинокое бревно, и сначала вихрастый, а за ним и остальные бегут по песчаному берегу, поглядывая на реку.

Водитель мусоровоза курит, наслаждаясь красотой и величием минуты.

Под финальные аккорды гимна козу и пловца втаскивают на палубу.

— Ну, Брежнев, бля, ну погоди!

Старик рыбак, сняв дождевик, укутывает им мокрого пацана и грозит кулаком в сторону близкого уже берега, на котором видны и мусоровоз, и водитель, и город, и заводские цеха с вечно горящим над ними факелом.

— Чудила, — смеется моторист, передавая мокрую дрожащую козу причитающей старухе.

— Мудила, — ворчит старик рыбак, подбирая свой улов с палубы и складывая в ведро.

— Дохлого осла уши, — один из близнецов показывает курчавому фигу, — гони жвачку, Видей!

— У нас, это... — Видей оглядывается на своих пацанов, — сейчас нету.

— Как это нету? — наступают близнецы.

— Да у вас у самих-то есть? — приходит на помощь Видею коротко стриженный крепыш.

Один из близнецов гордо вытаскивает из кармана две пачки польской, с Лёликом и Болеком, жвачки и тут же прячет.

— Гоните проигрыш! — подступают братья.

— Отдадим, понял? — огрызается крепыш.

— Ты меня на «понял» не бери, понял? Жвачка за вами! — говорит один из братьев, и они вместе со своими приятелями победно уходят.

Паром приближается к берегу.

Мусоровоз, увозя с собой звуки «Время, вперед!» Свиридова, удаляется от берега.

Мальчишеский голос. Отца у Дёмы нет, но есть отчим — чудной мужик, на мусоровозе работает, а зовут его Лёнька Брежнев, на самом деле Брежнев. Все, конечно, смеются, но Лёнька говорит, если на самом верху Брежнев, то и внизу тоже нужен, для равновесия.

Солнечное осеннее утро. Дёма в школьной форме стоит у плиты на маленькой кухне и под звуки «Пионерской зорьки» прямо из кастрюли поедает гречневую кашу, запивая молоком из треугольного пакета. На табурете сидит большой кот и, не отрываясь, глядит на мальчика. Дёма, не поворачивая головы, искоса поглядывает на кота. На стене кухни висит календарь с фотографией Л.И.Брежнева. Шляпа у генсека сдвинута на затылок, его окружают улыбающиеся дородные кол-

хозницы, а на заднем плане — бескрайние поля спелой пшеницы.

Мальчишеский голос. Муху все уважают. За папашу его участкового, потому что он справедливый и всегда знает, когда человек оступился, а когда преступление совершил. Но Муха и сам не промах, в драке, как танк, прет и такой смелый, что может ночью по кладбищу пройти и ничего с ним не случится.

Отец и сын Мухины, оба в брюках и в майках, молча сидят за кухонным столом. Звучит та же «Пионерская зорька» с бодрыми голосами ведущих. Муха, наклонившись к самой тарелке, со звуком насоса втягивает в себя макаронины. Мухин-старший, со стуком тыча в тарелку, накалывает макароны на вилку.

Мальчишеский голос. Циммер с дедом живет, без родителей. А дед у него немец, да. Он с Циммером только по-немецки говорит. Вообще-то, дед в ремонте часов работает, очень точный старик, потому и у Циммера вся жизнь по распорядку. Дерется Циммер средне, но друзей не бросает.

Циммер, полноватый блондин в трусах и в майке, выходит из ванной с кувшином. Методично поливает в комнате цветы и кактусы, переходя от растения к растению, не останавливаясь, надевает рубашку и школьную форму. На стенах, на столе, на шкафу и на полках — множество часов самых странных конструкций. Все они тикают, стучат и показывают без десяти восемь. Свистит где-то чайник. Все так же, не останавливаясь, Циммер приходит на кухню, снимает с плиты свистящий чайник, закрывает газовый вентиль, наливает в кружку чай, берет приготовленный бутерброд с вареной колбасой. Завтракая, Циммер вычеркивает пункты из графика, написанного на немецком: зубы, цветы, завтрак, газ, выйти в 8.00.

Мальчишеский голос. Видей самый из нас мелкий и самый шустрый, он почти всегда на улице, домой только спать приходит. Потому что мать допоздна на заводе, а дома — баба Лена. Она фронтовичка, строгая, из дома не выходит, а Видея и маманю его ругает почем зря. Учится Видей плохо, но зато в школьном хоре солист. А отца своего Видей никогда не видел.

Видей и баба Лена завтракают на маленькой кухне. Работает радио, звучит «Пионерская зорька». Баба Лена аккуратно чистит яблоко ножиком, тонкая лента кожуры кольцами ложится на стол, по которому Видей с хрустом катает еще не очищенное вареное яйцо. Баба Лена громко хлопает ладонью по столу, Видей испуганно замирает и начинает чистить яйцо. На кухню заходит мама Видея — худенькая брюнетка с большими печальными глазами. Уже в плаще и в берете, она ерошит Видею волосы, улыбается ему, берет со стола яблоко и выходит. Хлопает, закрываясь, входная дверь.

Мальчишеский голос. В городе я недавно, и поначалу меня Костылем прозвали, но потом я Мармулету из параллельного класса морду набил, тогда пацаны меня Кастетом окрестили и в шоблу приняли.

Высокий нескладный подросток в серых школьных брюках и в белой рубашке заходит в кухню. На двери в кухню на плечиках висит отглаженный белый докторский халат, на нагрудном кармане черными нитками вышито: «Врач Морозов».

Кастет за столом. Манную кашу только лужица масла и превращает в еду. Он осторожно вычерпывает ложкой жидкое золото. Из-за развернутой «Литературной газеты» выглядывает лысина папы, сидящего на другом конце стола, а с газеты строго смотрит автор бессмертного «Дяди Степы».

Дёма в курточке и в кепке, захлопнув свою дверь, звонит в соседнюю квартиру — два коротких и один длинный — и, не дожидаясь, выходит из подъезда: живет он на первом этаже.

Раздаются звонки: два коротких и один длинный. Муха уже в прихожей

шнурки завязывает, потом быстро вытаскивает из милицейской шинели помятую пачку «Дымка», прячет ее в носок, накидывает куртку, кепку и выходит.

Циммер в коротеньком черном пальто и в берете стоит в коридоре и следит за секундной стрелкой своих часов, которые показывают почти восемь. Стрелка дотикала до цифры двенадцать, Циммер поднял палец и взмахнул им, как дирижер. Тут же в квартире начинают бить, звонить, куковать и трезвонить многочисленные часы. Циммер берет портфель, выходит из квартиры, закрывает дверь и сбегает вниз по лестнице, обогнав маленького школьника с большим ранцем.

— Как в школе?

Папа Кастета, опустив «Литературку» и блеснув на сына очками, берет бутерброд с копченой колбасой.

— Нормально, — говорит Кастет в лицо поэту Михалкову.

С улицы слышится посвист — два коротких и длинный.

— Доешь! — требует мама, промакиваясь полотенцем.

Кастет с бутербродом во рту вылетает из кухни.

Пиджак, ботинки, куртка, портфель. Он открывает дверь и съезжает вниз по перилам.

Разогнавшись на перилах трех этажей, Кастет на бешеной скорости выскакивает на улицу. Весь двор затянут легкой дымкой от горящих куч листвы. Дворник, инвалид Маркелыч, сметает желтые листья с тротуаров на землю. Кастет степенным шагом подходит к детской площадке. Дёма, скинув куртку на лавочку, корячится на турнике — «выход силой» делает. Муха и Циммер сидят на лавочке. Дёма крутит солнышко и приземляется прямо перед друзьями. Кастет жмет руку сначала Дёме, потом Мухе и потом Циммеру. Мимо, тряся ранцами, бегут первоклашки. Некоторые косятся с опаской, оно понятно: шобла.

К подъезду соседнего дома с треском подкатывает худощавый парень на мопеде. Остановившись, упирает в асфальт длинные ноги в джинсах. Снимает каску, отбрасывает с лица длинные светлые волосы и газует. Сизый дым, как из пулемета, бьет из выхлопной трубы.

Дёма, надевая куртку, отходит от пацанов и протягивает руку парню на мопеде.

— Здорово, Князь!

Парень снисходительно отвечает на Дёмино рукопожатие.

— А чё это Белый князь за Валентиной приехал, — удивляется Муха.

— Не-е, у них строго, если сегодня Белый, значит, Черный вчера возил, — важно говорит Дёма, и пацаны идут по двору.

Из подъезда выходят рыжая статная женщина и ее рыжая дочка с портфелем. Женщина целует дочку, садится боком на мопед, Белый князь надевает каску, дает полный газ, и мопед, обдав рыжую девочку клубами дыма, с ревом уезжает.

— Классный у Князей мопед, — завидует Муха.

— Три скорости, пятьдесят кубов, — важничает Дёма.

— Сорок девять и шесть десятых, — поправляет Кастет.

— А чё это Видея нет? — спрашивает Дёма.

— У бабы Лены спроси, — усмехается Муха.

Пацаны оглядываются. На балконе второго этажа сидит на стуле баба Лена в черном пальто. Она курит папиросу и смотрит во двор.

— Ищи дурака, — бурчит Дёма.

Под звуки бравого марша во двор медленно въезжает мусоровоз с громкоговорителем на белой кабине. Дёма с разбегу запрыгивает на подножку. Машина — вместе с заикнувшейся музыкой — глохнет. Стекло водителя опускается.

— Чё, Андрюх? — высовывается Лёнька Брежнев.

— Бать, дай тридцать копеек на завтрак, — просит Дёма.

— А мать, что, не дала? — Лёнька, не считая, высыпает Дёме на ладонь мелочь, и тот спрыгивает с подножки.

— Здорово, Лёнька! Дай, что ли, закурить.

Это появляется Мухин папаша, он уже в кителе и в сапогах.

Лёнька угощает участкового папиросой.

— Видал, как «Динамо» вчера сыграло? — Мухин отвернулся и прикурил. — А ну, в школу, шобла!

Пацаны уходят.

— «Динамо»... — горько усмехается Лёнька. — А ты слышал, американцы корабль отправили в другую галактику?

— Ну... — щурится Мухин.

— Вот те и ну, а мы опять в жопе!

— Зато мы первые на Луну полетели! — важничает Мухин.

— Летал черт за облаками, да оборвался.

Лёнька заводит машину и с фортепьянной музыкой трогается.

— Миха! — Участковый делает несколько шагов за пацанами. — Курево ты стащил?

— Не, бать, я бросил, — солидно отвечает Муха, и пацаны под задумчивым милицейским взором сворачивают за угол дома.

— Стой, — говорит Дёма, расставив руки.

В кустах возле самого дома носатый с черными сальными волосами подросток выворачивает карманы у плачущего второклассника.

— Мармулет, сука.

Муха переглядывается с Дёмой.

— Кастет, Циммер, справа, мы с Мухой слева.

Дёма, бросив портфель, бежит к Мармулету.

Пацаны, тоже кинув портфели, мчатся следом, разбираясь по Дёминой стратегии. Мармулет затравленно оглядывается и срывается с места в галоп, но Дёма уже обегает кусты и с разбега дает Мармулету такого поджопника, что тот путается в ногах и почти падает, но, получив от Циммера еще один, выравнивается и, не оборачиваясь, мчится через кусты к школе.

— Чё он отнял? — спрашивает Кастет, присев на корточки перед мальчишкой.

— Жвачку, — отвечает мальчик, размазывая по щекам слезы.

— Не ссы, еще пристанет, скажи, Кастету пожалуешься.

— Пошли уже, — говорит Циммер, протягивая Кастету его потертый кожаный портфель.

Вдоль железных прутьев школьного забора до дырки, оглядевшись, нет ли училок, пацаны по очереди пролезают в школьный сад.

По еле заметной тропке между разлапистых с желтыми листьями яблонь школьного сада пацаны пробираются сквозь кусты на маленькую, словно комната, полянку. Муха достает из носка пачку «Дымка» с последней сигаретой и, прикурив, пускает по кругу.

— Сёдня с бешниками классовая драка, — бросает Дёма и затягивается, манера такая: скажет и молчит.

— А чё, за кого? — Мухе нужно, чтобы со смыслом.

— За Маринку рыжую. — Дёма бычок Кастету отдает, табачинки сплевывает. — Кривой ее обматерил.

— Ну и чё? — улыбается Муха, вроде не понимает.

— Чё — по-китайски жопа! — взрывается Дёма

Кастет с Мухой ухмыляются, довольные эффектом.

— Ашникам сказали? — Циммер часы наручные заводит: хорош, значит, курить, а то опоздаем.

— Успеется! — Муха последней тягой бычок до фабрики докуривает и втаптывает в землю. — Вот чё мы близнецам скажем?

— Ничё не скажем, жвачку достать надо, пошли уже...

Дёма первый, а пацаны следом выходят из кустов и натыкаются на Видея.

— Чё, не оставили?

Видей и так-то ростом не вышел, а от обиды плечи опустил, голову нагнул, вот-вот заплачет.

Пацаны переглядываются, вину чувствуют.

— Друзья называется...

Видей головой качает, землю каблуком ковыряет и вздыхает тяжко-тяжко.

— Да ладно, Видей, на перемене стрельнем, — оправдывается Дёма.

— Стреляйте, стреляйте

Видей, хитро улыбаясь, достает из кармана початую пачку «Мальборо». У пацанов прямо рты открылись.

— Фига, Видей! Откуда?

Дёма берет пачку, а там лежит несколько штук «Беломора». Видей

хохочет, и пацаны тоже. И бегут в школу, а то и правда опоздают.

Раздевалка, отгороженная витыми железными решетками, полна школьников. Пацаны, повесив куртки, идут к выходу, но там стоят близнецы.

— Ну, чё, Дёма? — Близнецы картинно жуют жвачку, а один надувает большой розовый пузырь. — Где жвачка?

— Где, где — в Караганде!

Дёма идет прямо на них.

— Проспорил — гони!

Близнецы загораживают выход.

— Сигаретами отдадим! — выступает Видей.

— Ищи дураков, жвачку гони! — возмущаются близнецы.

Все в раздевалке стоят и ждут, чем все закончится.

— Сказано — позже отдам!

Дёма прорубается между братьев, и остальные пацаны идут вслед за ним.

— Три дня сроку, Дёма, потом Князьям расскажем, — заносчиво бросает им вслед один из братьев, но его слова перекрывает громкий звонок, и пацаны, не оборачиваясь, вливаются в толпу школьников, спешащих на урок.

Матюша — толстенький, обильно курчавый, в круглых очках на крупном носу — устанавливает на лабораторном столе электрофорную машину: два стеклянных диска, металлические стержни-щетки и две банки с жидкостью.

— Дёма, где жвачку возьмем? — поворачивается Видей к Дёме, сидящему с Кастетом на задней парте.

— Итак, это электрофорная машина, или генератор Вимшурста. — Матюша возбужденно потирает руки и оглядывает класс. — Так, Видеев, ну-ка иди сюда.

Дёма не успевает ничего ответить, и Видей с виноватым видом выходит к учителю.

— Берись за ручку, когда скажу — крути. Эта машина использует явление электростатической индукции, при этом на полюсах машины, — Матюша показывает на банки, — в лейденских банках накапливаются электрические заряды, разность потенциалов достигает нескольких сотен тысяч вольт! Крути!

Видей крутит колеса машины, и вскоре между металлическими шарами возникает длинная электрическая дуга.

Класс зачарованно смотрит на эффектное зрелище.

— Видите, видите! — Восхищению Матюши нет предела... — Стоп!

Матюша поднимает руку, и Видей останавливает машину.

— В лейденских банках накопилась огромная энергия, но... — Матюша осторожно берется за металлический шар, — но я могу дотрагиваться. Однако, если диски крутануть...

Видей тут же крутанул диск. Матюша конвульсивно дергается, его курчавые волосы распрямляются, встают дыбом, и вот он с выпученными глазами уже сидит на полу.

Невысокий плешивый полковник, чуть прихрамывая, бодро вышагивает по классу, где на каждой парте лежат по два противогаза, а на стенах — схемы сборки оружия и плакаты со строевыми приемами. Колючими глазами из-под мохнатых бровей полковник пристально следит за обстановкой и при этом вдалбливает в школьников основы патриотизма.

— Родина — это страна, в которой человек родился! Исторически принадлежащая данному народу территория с ее природой, населением, особенностями языка, культуры, опыта и нравов.

Видей, не открывая рта, тихонько мяукает.

— Отставить!

Полковник, подпрыгнув, молодцевато разворачивается на звук. В другом углу класса визгливо тявкает Муха. Полковник, пригнувшись, как под пулями, выскакивает к доске и кричит, выпучив глаза и размахивая руками: «Газы! Газы!» И сам тут же напяливает на себя противогаз и хватает со стола массивный секундомер.

Дети торопливо вытаскивают из подсумков противогазы и натягивают на головы. У девочки на первой парте никак не получается засунуть под противогаз пышные банты. Полковник нависает над ней, сверлит ее взглядом сквозь туманные стекла противогаза, потрясает секундомером и кричит что-то страшное. Пацаны — а различить их

теперь невозможно — мотая головами, уже колотят друг друга железными банками фильтров на гофрированных хоботах.

В полуосвещенном холле без окон друг напротив друга стоят две «стенки» школьников, человек по двенадцать в каждой. Напряженно и недобро разглядывают противников. Одна из многочисленных дверей холла открывается, деловито заходит Видей со шваброй и просовывает ее в дверную ручку, блокируя вход.

— Всё, больше никого, — говорит Видей, проходя между «стенками». — Правила знаете, до первой крови или на лопатки. И не орать!

Видей встает в одну из «стенок» рядом с Дёмой и Кастетом. Напряжение нарастает.

— Погнали наши городских, — кричит Дёма и, по-боксерски выставив кулаки, переходит в наступление.

Словно по сигналу, обе «стенки» приходят в движение и сближаются. Слышатся первые удары, сдавленные крики, стоны и сопение. Постепенно все определились с противником и сцепились, кто-то уже упал и возится на полу, мешая стоящим, и наконец свалка становится всеобщей. В холле поднимается пыль, становится душно, и кто-то уже сидит по углам, вытирая кровь из носа или из губы. Победители, освободившись от противников, озираются: кому из своих помочь.

Дёма, стиснув зубы, отчаянно дерется с мрачным косоглазым переростком. Муха обменивается болезненными ударами с крепышом корейцем. Кастет на полу борется с вихрастым толстяком, пытаясь взять в стальной зажим его шею. Видей пытается пробиться к Дёме на помощь, но на него, малорослого, постоянно кто-то нападает. Наконец Циммер, разбив губу долговязому противнику, спешит к Дёме на выручку, но кто-то ставит ему подножку, и Циммер всем весом обрушивается сзади на косоглазого, свалив его на пол. Дёма тут же прыгает на противника сверху.

Вдруг снаружи кто-то громко стучит и дергает заклиненную шваброй дверь. Швабра дергается и вот-вот выпадет.

— Тихо, — сдавленно шипит Видей, подскочив к двери и держа швабру.

Все замирают. Снаружи звякает пустое ведро, слышится бормотание, потом затихающие шаги по лестнице. Мальчишки озираются на своих и на чужих, не зная, что теперь делать.

— Ладно! — Видей вынимает швабру. — Харэ, насовали ашникам — и ладно...

— Чё! — поднимаясь басит косоглазый верзила и все снова напрягаются.

— Чё «чё»? — не теряется Видей. — Чё — по-китайски жопа.

И сначала Дёму с Циммером и Кастетом, потом бешников, а потом и ашников разбирает нервный смех. Все хохочут и не могут остановиться, словно забыли, что еще минуту назад готовы были покалечить друг друга. В дверь заглядывает удивленная уборщица, и мальчишки, увидев ее, хохочут еще громче.

Пацаны заходят в стеклянные двери Дома культуры.

— Куда?

Пожилая билетерша Евгеша с бородавкой на щеке загораживает вход.

— Рыбок покормить, — неприветливо отвечает Дёма.

— Увижу, в саду курите, смотрите у меня! — грозит билетерша.

— Мы спортсмены ваще! — выступает Видей.

Пацаны проходят мимо тетки и останавливаются: возле игровых автоматов стоит толпа, словно там утопленника вытащили.

— Дёма, — мимо них бежит Мармулет, которому они утром поджопников надавали, — слыхал, в «захват-руке» жвачка польская лежит!

У Мармулета от возбуждения глаза чуть не выскакивают.

— Да иди ты!

Пацаны, не сговариваясь, бегут к толпе и протискиваются к игровому автомату. Сквозь стеклянные боковые стенки видно, что на дне «захват-руки» среди шоколадных зайцев, мягких игрушек и перочинных ножиков лежит польская жвачка. И не

пластинками, а пачками! И очередь стоит — счастья пытать, достать жвачку. Пацаны нашарили пятнашек и тоже очередь занимают. Стоящие вокруг автомата ревниво следят за игроком и, только когда жвачка в очередной раз срывается с железной клешни, глухо стонут. Проигравший чертыхается, дает пинка автомату, опускает в щель следующую монету, и зрители снова замирают в ожидании. Вдруг толпа вокруг автомата зашевелилась: сквозь мальчишек пробираются братья Князевы.

— Ну-ка, что за шум, а драки нет? — Белый князь разглядывает призы сквозь толстое стекло «захват-руки». — Смотри, Жека, жвачка!

— Да ну? — не верит Черный князь, пробираясь следом.

— Дай-ка пятнашку, — просит Белый.

— Пятнашка одна, братуха, давай кинем.

Черный высоко подбрасывает монету и ловит ее на лету.

— Орел! — кричит Белый.

Черный разжимает кулак: монета лежит орлом.

— Я везучий, братуха, — говорит Белый, забирая монету и становясь к аппарату.

Черный стоит за его плечом, и все замирают в ожидании. Белый, потерев монету о рубаху на груди, закидывает ее в щель и жмет кнопку. Железная трехпалая клешня, качаясь, поехала над призами.

— Отпускай! — кричит Черный.

— Отзынь, — огрызается Белый и, отпустив первую кнопку, жмет вторую.

Клешня идет вбок. Остановившись точно над жвачкой и хищно раскрыв трехпалую клешню «захват-рука», хватает добычу и поднимается. Зрители, замерев, боятся дышать. Клешня, достигнув верха, вздрагивает и едет назад, но жвачка не падает. Завороженные зрители следят за ее ходом. На повороте к лотку для призов клешня еще раз вздрагивает, и под всеобщий стон и ругательства обоих Князей добыча падает на дно аппарата.

— Ладно, Лёха, — Черный хлопает брата по плечу, — пойдем в буфет.

И они уходят, провожаемые завистливыми взглядами — никто не был так близок к победе, как Князья. Пацанам, как и всем остальным, после попытки Князей стало не до игры, и все бредут к выходу.

За стойкой буфета протирает стаканы рыжеволосая красавица Валентина. А с дальнего столика, потягивая из бутылок пиво, глазеют на нее Князья. Заметив Дёму, один из Князей подзывает его.

— Близнецы говорят, что ты им жвачку проспорил, — щурится на Дёму Черный князь.

— Было дело, — хмурится Дёма.

— Смотри, Дёма, неделю тебе даем, а потом сам знаешь. Еще по бутылочке?

Князь быстро забывает про Дёму. Аудиенция закончена, и Дёма спешит к пацанам.

На выходе из Дома культуры стоят довольные близнецы, жующие жвачку.

— Ну чё, Дема, часики тикают, — ухмыляются они.

Пацаны молча проходят мимо.

Пацаны плетутся по улице, в спину им дует холодный ветер с песком и желтыми листьями.

— Чё Князья? — осторожно интересуется Муха у хмурого Дёмы.

— Неделю дали... — бросает Дёма, ни на кого не глядя.

— А потом? — не понимает Циммер, но Дёма молчит.

— Что потом? — не унимается Циммер.

— Суп с котом! — взрывается Муха. — Потом в шестерки к близнецам, не знаешь будто?

— Не, не знаю, — оправдывается Циммер.

— Может, завтра выиграем, — вздыхает Видей. — Князь вон чуть-чуть не вытащил.

— «Чуть» не считается, — говорит Муха и в досаде пинает камушек на дороге, и тот, завертевшись, по кривой уходит в пожелтевшие кусты.

Из кустов слышится вскрик и высовывается ухмыляющаяся рожа Мармулета.

— Мармулет, тя чё, дома на толчок не пускают? — смешит пацанов Видей.

Мармулет вылезает к пацанам, глаза у него бегают, и он тараторит, словами на слова налезая.

— Минай, у которого мать в ДК уборщица, говорит, что утром с матерью полы мыл, видал, как с верху, с самого, Семен усатый, который зимний сад поливает, ящик жвачки тащил.

Пацаны переглядываются.

— И чё? — щурится Дёма.

Мармулет молчит и сияет, как лампочка: такую тайну знает, а пацаны — нет!

— Ну и чё? — давит Муха.

Мармулет притухает, но тут же снова оживает.

— Жвачка в башенке на крыше хранится.

— Дурак твой Минай, Мармулет, — лениво говорит Циммер, — да и ты не лучше.

— Может, поджопника? — предлагает Видей.

Но Мармулет уже хиляет от них, только уши сверкают.

Пацаны опять переглядываются и, не сговариваясь, сворачивают в школьный сад, в кусты заветные. И там, в колючих зарослях, разговор идет серьезный.

— Точно они там жвачку прячут, — Видей даже на цыпочки встает.

— А я давно на эту башенку смотрю — зачем она вообще нужна? — поддерживает Кастет. — Ну зачем на ДК сверху круглую башню сделали. Это же не замок.

— Там дверь, выход на крышу, — рассуждает Циммер.

— Дверь — это вход, — объясняет Муха.

— А на крышу можно через стройку забраться, — снова выступает Видей. — Я, когда мы в войнушку играли, заплутал и на верхний этаж вышел. Там через окно легко можно на крышу вылезти.

— Заметано!

Дёма достает пачку «Беломора» и дает каждому по целой. Минута того стоит.

Мальчишеский голос. В другой раз никто бы Мармулету не поверил, но выбора не было, это был наш шанс.

Сумерки, на крыше ветрено. Пацаны стоят на верхнем этаже стройки и через окно глядят на крышу. Сначала разведка. Видей быстро обегает башенку вокруг, толкает заветную дверь — закрыта — и мигом назад.

— Никого.

Дёма, натянув на голову капюшон и поправив на плечах рюкзак, решительно вылезает на крышу, остальные за ним. Пацаны стоят перед дверью, на которой нет ни ручки, ни замка. Вставив лезвие топора между дверью и косяком, Дёма пробует расширить щель. Не вышло.

— Рубить будем, тут всего-то два слоя оргалита.

Дёма с размаху рубит по двери. Удар получился сильный и громкий.

— Тише ты! — Муха забирает топор. — Видей, давай на стрему, если что, свисти, и ломимся через стройку.

Видей бежит за башню, а Муха потихоньку орудует топором.

— Прорубимся маленько, тогда уж пилой.

Кастет с пилой, а Дёма с огромными паровозными ножницами стоят наготове. Видей бродит по крыше с другой стороны башенки, пиная мелкие камушки и иногда прибегая к пацанам посмотреть, готова дырка или нет.

— Нам только, чтобы рука пролезла, наверняка внутри засов, — приговаривает Муха, орудуя топором.

Циммер сидит на корточках.

— Холодно, дождь будет.

— Не ссы, успеем, первый слой готов.

Дёма рвет оргалит ножницами, расширяя дыру.

— Ребя! Смотри, Князья пластаются! — говорит Видей, смотря с крыши вниз.

Мальчишки подбегают к Видею и заглядывают за край крыши. На пустыре за Домом культуры дерутся братья Князевы. У Белого оторваны рукава рубашки, а у Черного разорваны джинсы снизу до колена. Драка их вымотала, они еле стоят на ногах, но не сдаются.

— Это была моя очередь.

Белый, по-деревенски размахнувшись, бьет Черному в душу. Черный падает, но, когда Белый подходит, Черный, не вставая, пинает брата ногой в пах. Белый, согнувшись пополам, валится на бок. Черный тяжело поднимается на ноги.

— За Валентину махаются, кому на мопеде возить, — хихикает Видей. — Черный победит, наверно...

— Ставлю пачку «Болека» на Черного, — говорит Дёма.

— А откуда у тебя?.. — удивляется Видей.

— А я — пачку на Белого, — азартно продолжает Муха.

— Ты же не пришел.

Черный дает вставшему Белому поджопника, от которого тот снова падает.

— Тогда и я пачку на Черного, — улыбается Видей и, оглянувшись, кричит: — Шухер, ребя! — и тут же бежит к стройке.

Пацаны тоже вскакивают. С одной стороны башни выходит билетерша Евгеша. Она, как винтовку, держит в руках паровозные ножницы. А с другой стороны, отрезая путь к стройке, выходит усатый Семен. Видей бежит прямо на Семена. «Стой!» — кричит Семен, расставив руки, но Видей, уйдя вбок и не останавливаясь, перепрыгивает трехэтажную пропасть с одной стороны угла крыши на другую. И Семен, и пацаны ахнули и замерли от его прыжка. Приземлившись, Видей покатился кубарем, вскочил и, добежав до окна, исчез.

Семен с трясущимися руками глядит на застывших пацанов, а Евгеша, ничуть не смутившись, командует арестом.

— А ну! Пошли! Семен, чего встал, веди их!

Она толкает пацанов в спины, и они, ошалелые от видеевского прыжка, послушно идут мимо Семена в открытую дверь чердака, которую до сих пор не замечали.

Видей носится по этажам стройки, сбивая носилки, лопаты и штабеля стекловаты, в панике не соображая, куда бежать.

Пацаны под конвоем Евгеши и Семена идут длинным коридором мимо портретов Героев труда и войны. В предбаннике кабинета директора ДК субтильная очкастая секретарша пытается остановить Евгешу.

— Николай Николаевич занят, у него гости...

— Веду малолетних преступников!

Евгеша отстраняет секретаршу, широко открывает директорскую дверь и запускает пацанов в кабинет. Семен остается в коридоре.

Видей, забравшись между рулонов рубероида, в беззвучном плаче размазывает слезы по грязным щекам.

Пацаны стараются сдерживаться, но плачут, только Дёма крепится. А Евгеша стоит посреди кабинета и, тыча в пацанов пальцем, заканчивает обвинительную речь. За столом, скучая, сидит лысеющий толстяк с живыми глазами за стеклами очков. Он смущенно поглядывает на сидящую сбоку стола седовласую женщину в синем шерстяном платье. Она внимательно слушает кудрявую черноглазую девушку, которая переводит слова Евгеши на немецкий язык. Циммер, стоящий у самого стола, сердито зыркает на переводчицу и вытирает слезы.

— Ну что ж, все понятно. — Директор поднимает трубку телефона. — Спасибо за бдительность, Евгения Ефимовна, будем разбираться...

Когда Евгеша уходит, директор кладет трубку, выходит к пацанам и, присев на край лакированного стола, протирает очки.

— И всё вы неправильно переводите! — кричит вдруг Циммер переводчице и по-немецки быстро-быстро говорит что-то удивленной иностранке.

— Немедленно замолчи! — обрывает Циммера переводчица, испепеляя его взглядом.

Циммер осекается, но иностранка бросает девушке что-то резкое, и та, покраснев, выскакивает из кабинета.

— Ну, а какого лешего вы в эту дверь ломились? — усмехается директор.

А немка просит Циммера переводить. Пацаны молчат.

— Если скажете, отпущу и никому не расскажу. Идет? — хитровато улыбается директор.

Муха, глядя на Дёму, вопросительно дергает головой. Дёма, пожав плечами, утвердительно кивает.

— Ну, мы думали, там жвачка хранится, которую в игровой автомат кладут, — усмехается Муха.

Циммер переводит, а немка, улыбаясь, качает головой.

— Постой, постой, значит, вы думали, что там... ах вот оно что!

Директор, хлопнув себя по коленкам и громко захохотав, идет по кабинету, запрокидывая голову. Немка тоже тихонько смеется. Директор успокаивается и, вытирая глаза, умиленно смотрит на пацанов.

— А выиграть не получается?

— Ни фига не получается, — отвечает Дёма, исподлобья глядя на директора.

Вдруг немка, сильно искажая слова, говорит директору:

— Прочу ваз, отпустит детей.

— Ладно, мальчишки, уговор дороже денег!

Директор нажимает кнопку громкой связи.

— Соня, Евгеша ушла?

— Ушла, Николай Николаич, — отвечает секретарша.

— Ну, давайте и вы тоже...

Директор выпускает пацанов из кабинета.

Видей на улице возле стройки умывается под струйкой воды из тонкой трубы, торчащей в стене.

Торопливо идущих по коридору пацанов нагоняет немка и задает Циммеру несколько вопросов. Они приветливо разговаривают, и женщина уходит обратно.

— Чё она? — спрашивает Дёма на ходу.

— Спрашивала, откуда я родом, почему немецкий знаю, — важничает Циммер.

— А ты?

— Ну сказал, что дед меня выучил, и все такое.

— Ну ты и дурак, Циммер! — восклицает Муха, даже остановившись в изумлении.

— Да ей-то что, немке-то? — отмахивается Циммер. — Нас директор отпустил, а наши дела ей по фигу!

— А эта кудрявая чё загибала? — спрашивает Кастет.

— Она ваще дура, говорила, что мы — участники самодеятельности и прогуляли репетицию! — тоже останавливается Циммер.

— Самодеятельность — это точно, — усмехается Кастет.

— Да, лопухнулись, — досадует Дёма. — Пошли, немец, а то директор передумает...

— Не передумает, — важничает Циммер, но шагу прибавляет.

Мальчишки, прижавшись к стене, пропускают сухопарую балерину с фиолетовыми локонами, ведущую стайку девочек в одинаковых красных сарафанах и кокошниках.

— Привет, пацаны, вы чего тут? — оглядывается последняя из девочек.

Это рыжая Маринка, которую они не узнали в этом наряде.

— Да так, — бурчит Муха, глянув на потупившегося Дёму.

Спускаясь со второго этажа в зимний сад, они видят, что на выходе, как бронзовый солдат на посту, стоит Евгеша. Пацаны, скрывшись за кустами, сквозь просветы листьев глядят на Евгешу. Под кустами в кафельном ручье плавают разноцветные тропические рыбы.

— Пошли, что ли? — неуверенно говорит Кастет.

— Нас директор отпустил! — убеждает себя и остальных Циммер.

— Пошли!

Дёма решительно выходит из укрытия, и остальные за ним.

Евгеша загораживает выход и, уперев руки в бока, строго глядит на пацанов.

Дёма упрямо идет на нее, но Евгеша не двигается.

— Пройти дайте! — почти упирается в билетершу Дёма.

— Так, голубчики! — Она внимательно рассматривает их. — Рыжий, белобрысый, долговязый и черный. Я вас запомнила, родителей мне завтра же.

— Нас директор отпустил! — выступает Циммер.

— И на директора управа найдется! Завтра же родителей!

Евгеша, отстранившись, дает пацанам протиснуться по одному.

Пацаны, подавленные, выходят на улицу и останавливаются. За широкими киноафишами стоит маленькая, горбатая ярко-красная иностранная машина. Кудрявая переводчица, сидящая на пассажирском месте, увидев пацанов, надевает большие черные очки и откидывается в кресле. Пацаны, обступив машину и расплющивая лица о стекла, громко мычат и строят ей рожи.

Сквозь стекло машины Дёма видит на дороге черную «Чайку».

— Ребя, смотри!

Пацаны, забыв о девушке, бегут к дороге. Черная с хромированными бамперами и темными стеклами «Чайка» стоит у обочины, а водитель, высунувшись из окна, что-то спрашивает высокую старуху, с надменным видом идущую мимо.

Пацаны восхищенно разглядывают «Чайку», а Дёма даже проводит ладонью по блестящему черному крылу.

Темное стекло передней двери опускается, и пацанам улыбается худощавый с сединой мужчина в костюме и в галстуке.

— Ребята, где у вас тут второй квартал?

— Это вам надо, — начинает Цимер, но Дёма толкает его в бок.

— А вам какой дом нужен?

— Восьмой.

— Сложно объяснить, — важничает Дёма, — показать можем.

— Ну, садитесь, мальчишки, прокатимся.

Пацаны, засуетившись, забираются в кожаное нутро «Чайки», и машина мягко трогается.

— Направо, — командует Дёма.

— Ну, как жизнь в городе? — поворачивается к ним мужчина.

— Нормально.

— В каком классе учитесь? — продолжает мужчина.

— В шестом.

— А вы случайно не знаете Игоря Видеева? — голос у мужчины напрягается.

Пацаны переглядываются, но Дёма спокоен, как Штирлиц:

— Не-а, не знаем, теперь налево, а что?

— Ну, не знаете, так не знаете, — мужчина смотрит вперед.

— А вы на такой машине почему? Вы из Москвы? — интересуется Муха.

— Из Москвы, — улыбается мужчина.

— А вы... Брежнева видели? — спрашивает Дёма, и пацаны улыбаются.

— Видел, — мужчина поворачивается назад, — да вы скоро и сами увидите: Леонид Ильич приедет на юбилей вашего завода.

Пацаны заржали. Мужчина недоуменно переглядывается с водителем.

— Хорош ржать, придурки! — обрывает Дёма друзей и поясняет: — Просто у моего отчима Брежнев фамилия и звать тоже Лёнькой, то есть Леонидом.

— Что же, — мужчина снова переглядывается с водителем, — бывает, что фамилии совпадают, это бывает.

— Теперь во двор. Который справа, это и есть восьмой дом, — показывает Дёма.

Чайка останавливается возле первого подъезда. На балконе второго этажа, как всегда, сидит на стуле баба Лена и дымит папиросой. Мужчина и пацаны выходят из машины. Со всего двора посмотреть на «Чайку» подходят люди: женщины с колясками, старики доминошники... Спешит участковый Мухин, застегивая шинель.

— Вам, дядя, какая квартира нужна? — интересуется Дёма.

Мужчина вынимает из кармана записную книжку.

— Этому дяде не квартира нужна, — подает голос баба Лена, — дяде нужно сесть в свой членовоз и убираться отсюда. Никто тут дядю не ждал и не ждет!

Мужчина, задрав голову, удивленно глядит на старуху. Между стоящих зрителей пробирается участковый, а с другой стороны — Видей.

— Елена Всеволодовна! — хочет урезонить ее Мухин.

— Не лезь, Мухин! — Баба Лена резко встает, и стул падает. — Думал, я загнулась, на-ка выкуси! — Она показывает мужчине фигу. — Игорь, немедленно домой! — властно приказывает она Видею.

Видей, глянув на пацанов, идет к подъезду.

— Игорь? — мужчина делает шаг к Видею, тот оглядывается.

— Домой, я сказала! — кричит баба Лена, хлопнув ладонью по перилам балкона.

Видей исчезает в подъезде.

— Пока я жива, моя дочь с холуем жить не будет!

Баба Лена кидает окурок на землю и, окинув взором поле битвы, уходит с балкона.

Мужчина садится в машину, в бешенстве хлопнув дверью, и «Чайка» тут

же уезжает, завизжав на повороте. Пацаны и те, кто наблюдал эту сцену, растерянно смотрят вслед машине.

— Поговорили... — бормочет Мухин, сняв фуражку и почесывая затылок.

Вечер. На окруженной кустами полянке возле костровища одиноко сидит на поваленном дереве мать Видея. На земле стоит полупустая бутылка портвейна. Неумело чиркая спичкой, женщина пытается прикурить подмокшую потухшую сигарету. Руки дрожат, спичка ломается, она бросает сигарету и, закрыв руками лицо, плачет. Плечи ее дрожат, она всхлипывает и стонет.

В просвете кустов видна река и отражающийся в воде красивый закат.

На бревно садится скворец и негромко щебечет. Женщина слушает птичку, успокаивается, вздыхает и вытирает слезы. Скворец перелетает на дерево. Женщина встает и, оставив недопитую бутылку, уходит.

Пробираясь по тропке между деревьев, она замечает Лёнькин мусоровоз и оранжевый «Запорожец». Возле машин стоят папаша Кастета и Лёнька.

Из бензобака грузовика торчит резиновый шланг, уходящий в канистру, и еще одна канистра стоит рядом. Лёнька спокойно следит за процессом, а папаша Кастета нервно и воровато оглядывается по сторонам.

— Я вот думаю... — Лёнька садится на подножку мусоровоза и вынимает из телогрейки помятую брошюру Конституции СССР. — В Конституции, в новой, сказано, что теперь у нас право на жилье есть, так? А, Сергеич?

— Ну, сказано, — рассеянно отвечает папаша Кастета.

— А раньше-то что же мы, такого права не имели? — Лёнька лукаво глядит на собеседника.

— Ну как, квартира же у тебя есть? — отвечает папаша Кастета.

— Так она же государственная, что же теперь ее мне совсем отдадут?

— Ну, не знаю, Лёнька, это вопрос политический, по-моему. Вынимай шланг, полная уже.

Папаша Кастета достает бумажник, вынимает новенький хрустящий рубль и отдает Лёньке.

— Круговорот рубля в народе, — говорит Лёнька и прячет рубль в карман рубашки.

Видеевская мамаша, не замеченная мужчинами, скрывается в кустах.

Солнечный осенний день. В густых кустах прячутся пацаны, все, кроме Циммера. Сквозь листья они наблюдают за Циммером. В пальтишке и берете он спокойно стоит под высоким без листьев деревом на площади у старинной церкви.

— А вдруг не выйдет? — спрашивает Муха.

— Едет, — вместо ответа говорит Дёма.

Пацаны напряженно замирают.

К церкви подъезжает автобус «Икарус» с надписью «Интурист». Из автобуса выходят пожилые мужчины и женщины. Слышится резкая немецкая речь. Тогда Циммер смело входит в самую гущу туристов и обращается к простодушной тетушке на хорошем немецком:

— Извините, я простой советский школьник, никогда не пробовал жвачку, не могли бы вы угостить меня, если это вас не затруднит.

Тетушка и все, кто слышит Циммера, просто немеют от его арийского вида и безупречного произношения, как по команде, улыбаются, шарят в сумках, суют ему в руки жвачку и засыпают вопросами. Циммер, не теряя достоинства, принимает жвачку, благодарит и скромно отвечает на вопросы. Гид-переводчик выглядывает из музея и громко приглашает всех зайти внутрь, немцы дисциплинированно реагируют на призыв, улыбчиво прощаясь с милым мальчиком.

Циммер спокойно отходит от автобуса, из дверей которого за ним зорко наблюдает спортивного вида товарищ в сером костюме. Как только последний немец заходит в музей, товарищ в сером берет спринтерский старт. И тут же слышится тревожный посвист, от которого Циммер срывается с места в галоп.

Спортивный товарищ уверенно нагоняет Циммера, бегущего по пустой улочке с одноэтажными домами. Приближаясь к перекрестку, Циммер неожиданно прибавляет в скорости и рез-

ко сворачивает за угол. Спортивный товарищ тоже делает рывок, но, свернув за угол, натыкается на Видея, сидящего на корточках и завязывающего шнурки. Товарищ перепрыгивает через Видея, но тот падает на тротуар и, схватившись за колено, кричит и корчится от боли. Товарищ растерянно оглядывается: белокурого попрошайки нигде нет.

— Извини, мальчик, я случайно... — поднимает он плачущего Видея.

— Вы что, дядя, совсем, что ли? На детей нападаете?

Видей отталкивает товарища и, обиженно оглядываясь, ковыляет на другую сторону дороги.

В густых кустах, видя эту картину, хихикают Дёма, Кастет и Циммер с Мухой.

— Ну покаж, Циммер!

У Мухи горят глаза, а Циммер важно вынимает добычу.

Пацаны, как на сокровище, глядят на пять пачек жвачки — и не польской, а такой, какой они вообще никогда не видели.

— Ну, пацаны! — восторженно шепчет Муха. — Теперь заживем!

Зимняя ночь. На площади возле Дома культуры, мигая разноцветными гирляндами, стоит высокая наряженная елка. Мимо нее, заметно виляя, едут на мопеде братья Князевы.

Кухня Мухиных. За окнами темно. Светится огнем окошко духовки, на плите в большой сковородке жарится мелкий лучок, а в высокой, как ведро, кастрюле исходит паром картошка. Кухонный стол завален фруктами, овощами и зеленью.

— Мишка, отнеси цитрусы.

Мать с высокой прической и в фартуке поверх голубого платья сует Мухе в руки вазу с мандаринами, и Муха выходит.

— Мужики пока трезвые!

Это в кухню заходит Дёмина мать, у нее такая же высокая прическа, только платье розовое.

— Мухин мой говорил, что весной на завод сам Брежнев приедет.

Мухина мать режет зелень.

— Собственно, Брежнев уже здесь, вы что хотели-то, гражданочки?

В дверях стоит Лёнька — чисто выбритый, причесанный, в рубашке и галстуке.

Муха идет по прихожей, неожиданно из-под одежды выскакивает Дёма.

— Отдай мое сердце!

— Ты! Придурок! — вздрагивает Муха. — Бери три штуки и прячь.

Дёма берет три мандарина, а Муха деловито идет дальше.

Дедушка Циммера в черной визитке и галстуке, обходя квартиру, по карманному брегету сверяет точность многочисленных часов: на всех половина двенадцатого. В кресле у беззвучно работающего телевизора дремлет Циммер. Дед выключает люстру и зажигает на столе свечи. В полутьме комната кажется меньше, дедушка старее, а Циммер старше.

Кастет в белой рубашке, в бабочке и ярко красном джемпере открывает входную дверь. Заходят две женщины в шубах и мужчина в дубленке.

— Как вырос! Как вырос! Настоящий мужчина! Жених! — наперебой восклицают женщины, скидывая смущенному Кастету шубы и пышные меховые шапки.

Мужчина, скучая, ждет, пока женщины смотрятся в зеркало, надевают принесенные с собой туфли. Потом и он отдает Кастету дубленку и, надев тапочки, проходит в глубь квартиры.

Видей сидит в полутемной комнате за скромно накрытым круглым столом и смотрит в экран тихо работающего телевизора. Рядом сидит его мама. Глядя в телевизор, она медленно расчесывает прямые длинные волосы широким гребнем. Из соседней комнаты выходит баба Лена с бутылкой шампанского. Седые волосы у нее, как всегда, аккуратно собраны в пучок, на ней гимнастерка с орденом Красной Звезды и такая же военная юбка. Видей, увидев бабушку, тут же выключает звук телевизора.

— Ничего, Игорь, хочешь смотреть — смотри.

Баба Лена садится и ставит на стол шампанское.

Участковый Мухин в белом джемпере и его папаша, крепкий старик с седой

волнистой бородой, сидят на диване перед журнальным столиком с початой бутылкой водки и тремя стакашками. На экране тихо работающего телевизора актер Мягков целуется с красавицей Барбарой Брыльской. Муха приносит салатницу, полную оливье.

— В его возрасте я уже плотничал, — указывает дед узловатым пальцем на внука.

Участковый наполняет рюмочки.

— Будём! — Они пьют и занюхивают хлебом. — Крепка советская власть!

В комнату входят женщины, блестя глазами и серьгами. Следом с запотевшей бутылкой шампанского идет благодушный Лёнька.

— Всё, мужчины, за стол, за стол...

Женщины садятся, и Мухины пересаживаются к ним. Прибегают Муха и Дёма.

— Ну-ка, Миха, прибавь звука, тезка поздравлять будет.

Лёнька отдает бутылку участковому. Муха делает звук громче, на экране появляется Брежнев в золотых очках.

Дед Циммера открывает бутылку кагора, одну рюмку наливает полную, а во вторую — четверть и расталкивает внука. В телевизоре беззвучно шевелит губами генсек.

Папа Кастета и все гости, кто сидя, кто стоя, с серьезными лицами слушают шепелявую и гекающую речь Брежнева. На цыпочках входит мама Кастета в коротеньком декольтированном платье с двумя бутылками шампанского в руках. Она знаками приглашает гостей занимать места. Гости в полном молчании, стараясь не шуметь, переходят за накрытый стол.

Баба Лена строго смотрит на Брежнева, слушает его выступление и неодобрительно качает головой. Мама Видея, улыбаясь, глядит на сына, который увлеченно лепит морского ежа из мякиша черного хлеба.

В телевизоре изображение циферблата кремлевских курантов. Минутная стрелка вздрагивает и переходит на двенадцать. Бутылка шампанского в руках Мухина стреляет пробкой в потолок, женщины визжат, пена льется в фужеры и в салаты. Из телевизора звучит бой курантов, на экране появляются цифры: «1978».

Вместе с боем кремлевских курантов на разные лады звонят все часы в доме, а брегет в руках довольного дедушки играет «Ах, мой милый Августин». Дедушка и Циммер чокаются и выпивают.

Все гости, стоя, чокаются шампанским, поздравляют друг друга с Новым годом. У Кастета в бокале темный «Байкал». Бьют куранты.

При последнем ударе курантов баба Лена чокается с дочерью и внуком. У всех в рюмках шампанское. Начинается гимн, баба Лена встает, за ней встают Видей и его мама.

Мухин, Лёнька, их жены и пацаны, стоя, подпевают гимну. Дедушка тоже стоит, но не поет. Мухина мама смахивает набежавшую слезу.

— С Новым годом, Владимир!

Дед вручает внуку маленький кожаный футляр. Внутри перочинный ножик с множеством лезвий. Циммер крепко обнимает деда, которому приятны эти нежности.

— Я сейчас!

Циммер убегает в свою комнату и тут же выходит, держа перед собой сжатый кулак.

— С Новым годом, дедушка!

Он открывает ладонь, на ней — большая медная монета. Щеточки бровей ползут у деда вверх, он подносит монету к свече.

— Качество, конечно, не пруф, — бормочет дед, — а кстати, откуда?

— У Видея выменял. Дед, я на полчасика выйду? Там наши во дворе.

— Да, да, иди, Владимир.

Дед надевает специальную лупу, достает толстую книгу и погружается в изучение монеты.

Видей уплетает курицу с рисом, его мама аккуратно, как светская дама, ест салат. Баба Лена маленькими глоточками допивает шампанское.

— Когда мы в Польше встречали сорок четвертый, у нас шампанское

было французское. Целый ящик, ребята разведчики принесли...

Мухин, его отец и Лёнька чокаются водкой, женщины приносят утку и картошку.

— Я в их возрасте, — говорит Леньке дедушка, показывая на Муху и Дёму, торопливо поедающих салаты, — уже плотничал, артель у нас была.

Кастет в коридоре, одетый и обутый, вынимает из кармана чьей-то дубленки пачку «Мальборо», берет четыре сигареты, осторожно прикрыв дверь выходит из квартиры и шумно сбегает по лестнице. Выскочив из подъезда, он замирает: со звездного неба тихо падают миллионы пушистых снежинок, укрывая светящиеся окнами дома, черные деревья, карусели, домик на детской площадке и чьи-то прошлогодние следы на дорожке.

Видей выходит из квартиры, неся в руках куртку и ботинки. Осторожно прикрыв дверь, одевается на лестнице. Мама Видея дремлет перед телевизором, а баба Лена в старом латаном полушубке курит на балконе.

Дёма с Мухой, надевая на ходу куртки и шапки, выбегают на улицу. Окна всех трех домов ярко горят, но в глубине двора темно. Пацаны смотрят на снежинки, на небо и свистят условным свистом. Слышится ответный свист. Они зажигают бенгальские огни, и в глубине двора появляются еще два искрящих огня, а чуть в стороне — третий. Огни несутся, сходясь всё ближе. Встретившись на детской площадке, огни летят вверх, а друзья валятся в кучу в снег и кричат: «С Новым годом! С Новым годом!»

Пацаны сидят в домике на детской площадке. Посматривая из окон домика, они курят иностранные сигареты. Дёма с Мухой делят мандарины на дольки и раздают. Циммер хвастается ножиком, Видей берет нож и вырезает на стене домика: «1978 М, Д, Ц, К и В». Мальчишки смеются.

К мухинскому подъезду подрулил милицейский «уазик». Помощник Мухина ефрейтор Алымов забегает в подъезд и тут же появляется обратно уже с Мухиным, надевающим на бегу полушубок. Садятся в машину, но она не заводится, и Мухин убегает один. Алымов открывает капот, а пацаны бегут вслед за Мухиным. Из подъезда выходят Мухин-дедушка с Лёнькой и закуривают, следом появляются мухинская и видеевская мамаши в накинутых на плечи зимних пальто. Они слегка пьяны от шампанского, праздника и мороза. Из соседнего дома, придерживая расстегнутую длиннополую шубу, выбегает рыжая Валентина в цветастом платке.

— Смотри, смотри, побежала коза! — ехидно комментирует мухинская мамаша.

И женщины, засмеявшись, заходят в свой подъезд.

— Хороша шла, да не поклонилась, давал грош, да не воротилась, — говорит Лёнька, глядя вслед Валентине, и вместе с Мухиным-дедушкой идет в подъезд.

В буфете Дома культуры прямо на полу между столиками лежат в стельку пьяные братья Князевы. На столах и на полу валяются бутылки из-под шампанского, куски хлеба и фантики от конфет. Мухин-старший поднимает опрокинутый стул, садится и закуривает. Торопливо входит Алымов.

— Завелся? — иронично интересуется Мухин.

— Так, Михалыч... Аккумулятор-то — я давно говорю...

— Ладно, взяли.

Мухин берет Белого князя за плечи, а Алымов за ноги.

Входит рыжая Валентина. В шубе и цветастом платке она похожа на кустодиевскую купчиху.

— С праздником, Боря...

Она оглядывает картину разгрома.

— С Новым годом, Валя.

Мухин опускает Князя на пол.

— Ох, Князья, Князья, прямо под праздник...

Валя идет между столов, поднимая стулья.

— Статья 156-б, кража со взломом, законный шестерик! — весело объявляет Алымов, садясь на стул и закуривая.

— Ты, Валя, давай, ревизию, акт и все такое, — подходит к Валентине Мухин.

— Ох, Князья, Князья... — повторяет Валя, печально улыбаясь, садится на корточки возле Черного князя, лежащего под столом, и убирает ему волосы с лица.

Мухин подходит к ней, Валя встает, и они оказываются совсем близко.

— Знаешь, Борь, давай без ревизии... — Она, улыбаясь и глядя в глаза, кладет ладонь ему на грудь под расстегнутым полушубком. — Дураки они... порисоваться хотели... им весной в армию, может, людьми вернутся, а на зоне...

— И чего ты носишься с ними... — отводит ее руку Мухин.

— Женщинам нравится внимание, Боря, — улыбается Валя.

— А вот и юные следопыты! — весело объявляет Алымов.

Вбегают пацаны.

— А ну, шобла, марш отсюда! — хмурится участковый, отходя от буфетчицы.

Пацаны, глянув на погром, выкатываются на улицу и идут, обсуждая происшествие.

— Видал, шампанского ящик выпили!

— И конфеты все сожрали!

— Засудят их!

— И чё не сбежали?!

— Куда там, на бровях уже.

Их нагоняет «воронок». Открыв дверь, Мухин смотрит на них строго.

— Не болтайте никому, понятно?

— Понятно, бать, — отвечает за всех Муха.

— Не было ничего! Поехали.

Мухин хлопает дверцей, машина трогается, и фары высвечивают запыхавшуюся Мишкину мать, Мухин снова открывает дверь.

— Боря, с праздником, мальчики! — Мишкина мать схватилась за боковое зеркало. — Боря, там Михаил Тимофеевич костер запалил.

— Костер, ребя! — орут пацаны, срываются и бегут к дому.

— Какой еще костер?

Недовольный Мухин открывает заднюю дверь.

— Большой Боря, очень большой... Она садится в машину.

В буфете одиноко сидит за столиком Валя и прямо из горлышка пьет шампанское, большими блестящими глазами глядя на мигающую огнями наряженную елку.

Во дворе, глядя на огонь большого яркого костра, на табурете сидит Мухин-дедушка. Он в ушанке и в пальто с каракулем. У костра уже собрался народ: Лёнька, Дёмина мама, дворник Маркелыч, подходят еще соседи с бутылками и закуской. Слышатся смех и песни под гитару. Прибегают пацаны и подкидывают в огонь палки, доски и сломанные стулья: в черное небо взлетают искры, смешиваясь с крупными зимними звездами.

«Воронок» стоит посреди темного двора. Мухин курит и смотрит на оживленных людей возле костра. В дверь «воронка» изнутри начинают стучать. Мухин открывает дверь, и оба брата, трясясь от холода, вываливаются на снег. Первым встает Белый князь и, держась за машину, поднимает Черного. Мухин помогает поставить его на ноги.

— Идите, грейтесь, грабители, завтра пятнадцать суток оформлю.

— А за что, за что? — вскинулся вдруг Черный.

Но Белый толкает брата, и тот снова валится в снег.

— Спасибо, дядя Боря, чё-то мы с брательником...

— Ладно, идите уже, только тихо, чтобы...

Мухин дает ему две папиросы. Князь закладывает их за уши, и братья, шатаясь, идут к костру.

Мухин бросает окурок в снег и поворачивается на звук: по снежной целине, поднимая полы длинной шубы идет Валентина. Мухин воровато оглядывается на костер и, смущенно улыбаясь, идет ей навстречу.

Четыре мощных прожектора по углам стадиона освещают футбольное поле, превращенное в каток. На очищенной от снега половине катаются на коньках. Здесь и взрослые, и дети. Кто-то ездит парами, кто-то играет в догонялки. Вторую половину поля, засыпанную снегом, расчищают братья Князевы, с трудом толкая широкий металлический скребок. Отсюда хорошо виден заводской факел, ярко-красный на фоне темного зимнего неба.

На лед выбегают пацаны и мчатся по кругу. С другой стороны катка под присмотром женщины с фиолетовыми волосами выходят на лед шесть девочек, в том числе рыжая Маринка. Взявшись за руки, они медленно и красиво катятся по краю катка.

Дёма отрывается от пацанов и, стремительно подкатив к девочкам, едет перед ними спиной вперед. Маринка, на которую, не отрываясь, смотрит Дёма, будто не замечая его, спокойно катится и шутит с подружками.

Пацаны, остановившись, смотрят на Дёмино катание. К ним подкатывает Мармулет в собачьей ушанке.

— Слышь, ребя, — Мармулет оглядывается, — в последний день января приходите, матери не будет, я за старшего. Как раз женский день. Две пластинки.

— Одна, — торгуется Видей.

— Ладно, одна, — соглашается Мармулет и уезжает, неловко загребая ногами в тяжелых коньках.

Огибая каток, медленно едет милицейский «уазик».

Завидев машину, братья Князевы бросают скребок, бегут к машине и залезают на заднее сиденье.

— Что так долго, дядя Вася? С утра ведь не евши.

Князья, обжигаясь, торопливо хлебают суп из металлических мисок.

— Ладно, ладно, с такой лопатой не замерзнешь, — улыбается Алымов.

— Нате вот, от Вали. — Алымов достает из бардачка два эклера, один с шоколадной, а другой с сахарной глазурью. — Белый — Белому, а черный — Черному, — смеется Алымов. — Это она в честь освобождения. Дочистите — и домой, в камеру можете не приходить. — Алымов закурил. — А вообще в ножки ей поклонитесь, шестерик вам светил, это она Мухина уговорила.

Братья, молча переглянувшись, уплетают свой паек.

Большая темная комната с помятыми и дырявыми тазами, ящики с мылом, ящики с мочалками. Пацаны в куртках и в пальто стоят возле стены, прильнув к отверстиям в стене. Они видят, как в желтом свете тусклых лампочек клубится пар, различаются женские силуэты. Иногда рядом с отверстиями проплывают груди, бедра, мокрые волосы.

— Ух, ты! Вот это дойки! — восторженно шепчет Видей. — Кажись, химоза!

— Да нет, — говорит Кастет, — это старуха из ДК, с синими волосами, танцам учит.

Пацаны смеются.

— Да какая старуха?! — обижается Видей.

— Химоза точно, и старуха тоже, — говорит Дёма. — Смотри, девка эта с заправки, стриженая.

— Ага, точно, стриженая, — отвечает Видей, смотря то одним, то другим глазом.

— Фига, фига, смотри, ребя, Валя-буфетчица! — Муха в восторге оглядывается на пацанов.

— Смотри, смотри, и Маринка с ней! — восклицает Видей.

— Тихо! — приказывает Дёма.

— Точно, Маринка, справа с шайкой, — говорит Кастет, отстраняясь от дырки и затыкая ее пальцем.

— Ладно. — Дёма затыкает свою дырку пучком мочала. — Посмотрели, и харэ.

Кастет делает то же и толкает стоящего рядом Муху.

— Харэ, Видей! — Дёма с силой пихает Видея. — Пошли отсюда.

— Чё пошли-то? — удивляется Видей. — Чё хватит-то? Мармулет полчаса дал...

Он пробует вернуться к дырке, но Дёма снова толкает его. Видей тупо смотрит на Дёму.

— Пошли, Видей, — настаивает Кастет и толкает Видея к двери.

— Не, я не понял, — начал было Видей, но Муха выталкивает его из двери.

А Дёма ждет, пока все не выходят.

На улице греется на солнышке Мармулет с серой кошкой на руках. Дёма молча дает ему пластинку жвачки и уходит от бани. Пацаны идут следом, только Видей отстает из-за шнурка, потом стреляет у Мармулета папиросу и бежит догонять своих. Дёма, засунув руки в карманы, с сердитым лицом идет впереди. Муха с Кастетом следом, а сзади мелко трусит Видей. Серый в проталинах снег искрится на ярком солнце.

Кастет, на улице возле ДК, прячась за автоматами с газировкой, следит за Ев-

гешей, которая стоит на входе. Трое рабочих пытаются вынести на улицу длинный транспарант с надписью: «Старейшему заводу отрасли — 100 лет». Транспарант слишком длинный и никак не проходит в две двери сразу. Евгеша, выслушав рабочих, куда-то уходит. Кастет тут же проникает в ДК, бегом пересекает зимний сад и исчезает в длинном коридоре с множеством одинаковых дверей. Евгеша, возвращаясь, успевает заметить его.

Урок сольфеджио. Три девочки и два мальчика поют, за фортепьяно сидит молодая красивая учительница Алла Владимировна. Ее длинные черные волосы собраны в хвост красивой янтарной заколкой. Стоящему сзади Кастету хорошо видна ее тонкая изящная шея.

Дверь кабинета открывается, заглядывает Евгеша. Кастет обрывает пение.

— Извините, мне надо поговорить вот с тем мальчиком, — приторно улыбается Евгеша.

— Нет, у нас занятие, — отмахивается Алла Владимировна. — Еще раз, внимательнее, пожалуйста.

Она ударяет по клавишам.

Евгеша закрывает дверь и, сложив руки за спиной, тихонько идет по коридору.

Кастет фальшивит, не в силах сосредоточиться на занятиях.

— Костя, что с тобой?

Алла Владимировна поворачивается к нему на крутящемся стуле.

— Ничего! — грубит Кастет. — Надоело это ваше сольфеджио!

Он надевает куртку, шапку и кидает в портфель нотную тетрадь.

— Костя, урок еще не окончен!

Алла Владимировна загораживает дверь.

Кастет, стремительно вскочив на подоконник, открывает окно и под крики учительницы выпрыгивает на улицу. Хотя это и высокий первый этаж, но все-таки первый.

— Ты чего, Кастет, из окон прыгаешь?

Под окнами соседнего класса курит Дёма.

— Да, так... Евгеша на сольфеджио приперлась, а ты чё?

— Так, от ветра прячусь. Будешь?

Дёма протягивает Кастету окурок.

— Не, я домой.

Кастет застегивает куртку и уходит.

Дёма, глядя другу вслед, курит. Кастет идет по пустырю, где осенью дрались братья Князевы. Заброшенную стройку, по которой они забрались на крышу ДК, теперь не видно, ее закрывает огромный плакат «Народ и партия едины». Кастет оглядывается и видит, что Дёма, встав на цыпочки, не отрываясь, глядит в окно.

Дёма видит, как женщина с фиолетовыми локонами ходит по классу с зеркальными стенами и, картавя, произносит французские фразы-приказы. У балетных станков стоят девочки в черном трико и выполняют какие-то движения. Дёма смотрит на рыжую Маринку, которая, заметив его, улыбается.

Пацаны, прячась за кустами в зимнем саду в фойе Дома культуры, наблюдают за Евгешей, которая стоит на входе в кинозал. Мимо проходят подростки и дети, спешащие на сеанс.

— Ну сколько еще, — ворчит Муха, — кино щас начнется...

— Не ссы, успеем.

Дёма крутит головой, оценивая обстановку.

Еще несколько школьников проходят в зал.

— Всё, Видей, пошел, осторожно, не порви.

Дёма хлопает Видея по плечу.

Видей с озабоченным видом идет к Евгеше, на ходу ища билет по карманам. За два шага до Евгеши, пристально на него глядящей, он находит билет и роняет маленький матерчатый кошелечек. Евгеша, как снайпер, прищурившись, замечает его потерю.

— Заметила, — шепчет Дёма. — Муха, готовься.

— Всегда готов!

Муха держит в руках черную нитку, уходящую из кустов к кошельку.

Видей уже в зале, а Евгеша быстро подходит к кошельку и наклоняется. Она почти схватила видеевскую потерю, но в последний момент кошелек вдруг ускользает из-под ее руки, она инстинктивно тянется за ним, теряет равновесие и падает.

— Есть!

Дёма, Муха, Циммер и Кастет со смехом пробегают в зал с другой стороны кустов. Евгеша, сидя на полу, мстительно глядит на мальчишек.

Пацаны сидят в середине зала, заполненного мальчишками и девчонками всех возрастов. В зале шумно, как внутри потревоженного улья. По центральному проходу фланирует Мармулет с приятелями. Он с трудом пережевывает огромный ком жвачки и надувает пузыри, которые лопаются, обдавая окружающих брызгами. Завидев мелкого мальчишку, жующего жвачку, Мармулет пролезает к нему, отбирает жвачку прямо изо рта и кладет себе в рот.

Мармулет садится прямо перед пацанами. Дёма срывает с него собачью ушанку и с силой бросает ее на сцену перед экраном.

— Ты чё, Дёма! — орет Мармулет, вскакивая.

— Давай на сцену, Мармулетина, зрители ждут.

Дёма и пацаны смеются.

Мармулет пробирается к проходу, наступая на ноги и угрожая кулаками всем, кто мешает ему пройти. Пройдя по проходу, он поднимается на сцену по боковой лесенке. Пацаны тут же начинают громко хлопать. Зал, не понимая, в чем дело, подхватывает аплодисменты, а красный, как рак, Мармулет подбирает шапку, грозит Дёме кулаком и спрыгивает со сцены. Приземлившись, он спотыкается и роняет шапку. Зал хохочет и аплодирует с новой силой.

— Евгеша! — говорит Видей.

Пацаны напрягаются.

По проходу, внимательно вглядываясь в лица детей, идет Евгеша. Пацаны, не сговариваясь, опускаются на пол.

— Уже близко, — говорит Видей, оставшийся сидеть в кресле.

Пацаны прячутся под кресла. Евгеша, кажется, узнает Видея, который задумчиво ковыряет в носу. Она уверенно идет к Видею, но тут свет в зале медленно гаснет, краски сгущаются, и Евгеша, поняв, что опоздала, быстро выходит из зала.

Когда на экране появляются титры «Золото Маккены», пацаны вылезают из-под кресел и, забыв про все свои беды, смотрят кино.

Мухин в парадной милицейской форме на голое тело, расставив руки, стоит в комнате. Возле него на коленях Дёмина мамаша. Белой ниткой она делает наметки на кителе, подгоняя его по фигуре. Мухина мамаша сидит в кресле и следит за процессом.

— Что же твоего размера-то не нашлось на складе? Ушивай вот теперь, — сетует она.

— Хорошо хоть такую дали, — ворчит Мухин.

— Может, тебе, Борь, звание повысят? — мечтает она.

— Ага, генерала! — иронично кивает Мухин.

— Не шевелись, генерал, — просит портниха.

— Аксельбанты дембельские не забудь...

Из соседней комнаты выходит взъерошенный и заспанный Лёнька в трусах и в майке.

— Лёнька, — говорит Мухин строго, — пиши заявление, мы быстро оформим.

— Да пошел ты, гражданин участковый!

Лёнька выходит.

— Нет, Лёнь, правда, ну его от греха-то, а? — причитает Мухина мамаша. — Надь, ну хоть ты ему скажи.

— Толку-то.

Дёмина мать вдевает новую нитку в иголку. Мухин опускает руки. Снова входит Лёнька. Запрокинув голову, он пьет молоко из треугольного пакета.

— Посадят тебя, как этого... как диссидента... С такой фамилией, понял? — говорит Мухин, сердито поворачиваясь к Лёньке.

— Ага, посади Брежнева! — усмехается Лёнька, садясь рядом с Мухиной мамашей.

— Ну как... Правда, посадят, чё тогда?

Дёмина мать откусывает нитку.

— Передачи-то носить будешь?

Лёнька прикладывается к пакету.

— Дурак ты, Брежнев! Да подними ты уже руки! — Она сердито колет Мухина иголкой.

Тот, вскрикнув, поднимает руки. Лёнька смеется и проливает на себя молоко.

С трудом находя нужные клавиши, отец Кастета, одетый в махровый халат, одним пальцем печатает на машинке. Первую фразу уже можно прочитать: «Генеральному секретарю Коммунистической партии Советского Союза».

На кухне за столом мама Кастета и Алла Владимировна пьют чай.

— Костя очень способный, только ленится, — говорит Алла Владимировна, отпивая из фарфоровой чашки. — Будет жаль, если он бросит музыку.

— Переходный возраст, — вздыхает мама, — не знаю, что и делать.

— Рая, как правильно: диагносцировать или диагностировать? — появляясь в дверях, спрашивает отец Кастета.

— Диагностировать, — говорит мама, и отец исчезает.

— Красивый у вас сервиз... — Алла Владимировна разглядывает чашку. — Знаете, если причина только в сольфеджио, то...

— Безответственность слитно пишется? — снова появляется отец.

— Слитно, — говорит мама, сдерживая раздражение на мужа, и, улыбаясь, продолжает разговор: — А что тут можно сделать?

— Ну... — Алла Владимировна смотрит на собеседницу. — Я могла бы заниматься с Костей частным образом. По деньгам это даже меньше, а учиться ему нужно...

— А вот коллаборационизм... А нет, это не то...

Отец, появившись, опять исчезает.

— У мальчика есть будущее, — продолжает Алла Владимировна, — мы уже готовимся к московскому конкурсу, и вдруг такое...

Дедушка Циммера с небольшим чемоданом, в телогрейке и теплой шапке идет по вечерней улице. Снега почти нет, нижние части деревьев и бордюры выкрашены в белый цвет. Куда ни посмотришь, взгляд упирается в огромные плакаты или портреты Брежнева.

Дедушка заходит в отделение милиции.

Его встречает необычно серьезный и сосредоточенный Мухин.

— Иван Карлович Циммерман. 1907 года рождения. Вечно ссыльный. Для временной изоляции явился.

Старик снимает шляпу, подает паспорт и открывает чемоданчик для осмотра.

— Брось, Иван Карлыч, не в лагере. — Мухин, не глядя, закрывает чемодан. — Алымов, проводи во вторую.

— Вторая теплая, Иван Карлыч, — приветливо улыбается Алымов, — как в Доме отдыха будешь.

Открывается дверь камеры, на одних нарах играют в дорожные шахматы два старика, а на других храпит пьяный Лёнька Брежнев.

— Илья Ильич, Сергей Владимирович, добрый вечер, — приветствует сидельцев Иван Карлович.

— Ну вот, со старыми знакомыми, — улыбается Алымов, запирая дверь.

Иван Карлович садится на нары рядом с Лёнькой, тот поворачивает к нему голову.

— А, Иван Карлыч, ну вот, все по местам, как соловьи по гнездам...

На башенке Дома культуры, той самой, в которую пытались проникнуть пацаны, стоят директор школы Таракан, военрук и директор ДК. Военрук глядит вдаль в полевой бинокль. Таракан и директор ДК напряженно поглядывают то на военрука, то на бескрайние просторы, открывающиеся отсюда.

По искрящему под солнцем асфальту по две в ряд, на огромной скорости бесшумно мчатся черные «Чайки», блестя окнами и хромом. За ними бесконечной вереницей тянутся черные «Волги».

Военрук отрывается от бинокля и с сияющим лицом глядит на Таракана и на директора ДК.

— Товарищ Брежнев едет в наш город!

Леонид Ильич и его молодой помощник-референт сидят в салоне «Чайки». Брежнев смотрит в окно. С обе-

их сторон дорогу обнимает березовая роща.

— Березки, как девки босые... — задумчиво говорит Брежнев.

— Это Есенина строки, Леонид Ильич, — комментирует референт.

— Хорошо... Он местный?

Брежнев продолжает смотреть в окно.

— Нет, из Рязани.

— Хорошо, останови, я выйду.

Кортеж, не теряя строя, быстро снижает скорость и останавливается. Из кузова военного грузовика высыпают автоматчики и, рассыпаясь в цепь, бегут в лес. Брежнев выходит из «Чайки» и углубляется в рощу в сопровождении референта. Зайдя поглубже, Брежнев останавливается, опирается рукой о березку, смотрит вверх и слушает звуки весеннего леса. Поет соловей, вдалеке слышна кукушка, майский жук пролетел...

— Хорошо... Я и не помню, когда последний раз в лесу был... — Брежнев проходит дальше в лес. — Ты обожди, Киссинджер меня научил, что джентльмены делают это в одиночестве...

Брежнев заходит за дерево и шумно отливает, глядя вверх на крону толстой березы. Референт стоит и скромно ждет генсека.

— Погулять бы тут... Ягоды это, грибы... — возвращается Брежнев.

— Ширинка, Леонид Ильич, — приватно говорит референт.

— Что?

— Не застегнули ширинку...

— А... — Брежнев застегивает ширинку. — А ты откуда?

Они выходят из леса.

— Из Москвы, Леонид Ильич.

— Хорошо... Москва — хороший город... Город-герой... Почти как я.

Из леса бодрой рысцой выбегают автоматчики.

Видей забегает в квартиру, бросает портфель, скидывает куртку и пиджак, заходит в комнату и лезет в шкаф. Работает радио. Диктор рассказывает, что сегодня товарищ Брежнев посещает старейший в отрасли завод в городе NN. Он поздравляет трудящихся со столетним юбилеем...

— Я погладила тебе рубашку, Игорь.

Видей второпях не заметил бабу Лену. Она сидит на стуле в отглаженной темно-зеленой гимнастерке и в такой же юбке. На груди у нее горит орден Красной Звезды, волосы аккуратно причесаны, а лицо чуть-чуть напудрено.

— Одевайся, Игорь, проводишь меня.

Она курит длинную папиросу и глядит на внука. Видей торопливо застегивает пуговицы, поглядывая на бабу Лену. Когда он хочет повязать свой мятый галстук, баба Лена останавливает его.

— Оставь эту портянку, Игорь, я дам тебе свой.

Она разворачивает сверток, лежащий на столе. Из пожелтевшей газеты выскальзывает большой темно-красный галстук, простроченный по краям черными нитками. Накинув галстук внуку на шею, она достает потемневший от времени медный зажим с выбитой на нем звездой. Продев в него концы галстука, поднимает зажим к видеевской шее и защелкивает.

— Да, так мы их и носили... — Баба Лена, отступив, оглядывает Видея. — Пойдем.

Она выходит из комнаты.

— Ба, мне в Дом культуры надо, я в хоре пою, солист... — пытается увильнуть Видей.

— Прекрати! — Баба Лена серьезно глядит на него. — Незаменимых нет, Игорь, я тоже в ДК. К генсеку. Он фронтовик и выслушает меня.

Она решительно надевает пальто.

Таракан, учительница пения и весь школьный хор набились в маленькую комнатку.

— Так, скоро наш выход! — Таракан вытирает лысину платком. — Быстренько настроиться, Видеев!

Эльвира Константиновна достает камертон и дает нотку.

— Видеев! Где Видеев, Дёмин?

Таракан растерянно глядит на Дёму.

— Тарас Кимыч, — Дёма пожимает плечами, — вы же сами сказали ему переодеться.

Таракан, сморщив лицо и лысину, стонет и, переломив дирижерскую палочку, отворачивается и утыкается в стенку. Эльвира, бледная, как полотно, выбегает из комнатки, а дети в недоумении смотрят на страдания директора.

— Тарас Кимыч, — Дёма выходит вперед, — Морозов поет не хуже, вот послушайте. Давай, Кастет, — жестом вызывает он друга.

— Пой, Морозов, пой! — В глазах у Таракана появляется надежда, он дает нотку: — До-ми-до-о-о!

Кастет, показав Дёме кулак, поет. Песня разрастается, вступает, где нужно, хор, и лицо Таракана постепенно разглаживается.

Дверь открывается, заглядывает распорядитель, папаша Видея, и пение обрывается.

— Что, кто! — не понимает Таракан.

— Хор! — говорит распорядитель. — На сцену.

И исчезает.

Таракан, оглядев хористов, глубоко вздыхает, по-военному машет рукой, словно в ней пистолет, и первым, как в атаку, выбегает в дверь, сдавленно вскрикнув: «За мной».

Баба Лена в черной шинели идет не спеша, одной рукой держась за плечо внука, а другой крепко опираясь на свою толстую палку. Она внимательно вглядывается в лица немногочисленных встречных. Видей несколько смущен своей ролью и не понимает, как себя вести.

— Здравствуй, Толя, — остановившись, говорит баба Лена старичку в ушанке и в тулупе, сидящему на лавочке возле подъезда.

Старик никак не реагирует на ее слова и, не отрываясь, глядит в одну точку и раскачивается вперед-назад.

— Посмотри, Игорь, это Анатолий Фирсов, гвардии полковник, артиллерист, его полк обстреливал Берлин перед последним штурмом. Так-то вот.

Баба Лена продолжает путь.

Они выходят на главную улицу. Уже виден Дом культуры. Скопление народа, милиция, множество машин на подходе. Тут и «Чайки», и милицейские «Волги», и большой иностранный фургон с красным крестом на боку. На тротуаре стоит высокая, на голову выше бабы Лены, старуха в ободранной серой шубе, с надменным лицом. Она поворачивается к бабе Лене, и что-то вроде улыбки появляется на ее изрезанном морщинами лице.

— А-а, выползла... — скрипит старуха.

Баба Лена, не взглянув на нее, проходит мимо.

— Иди, иди, — ворчит старуха, — погляди на красного царя.

Видей удивленно оглядывается на нее.

— Не оглядывайся, Игорь. — Баба Лена сжимает ему плечо. — Никогда не оглядывайся, всегда смотри вперед и иди вперед.

Закончив тянуть последнюю фразу песни, под аплодисменты хористы бегут со сцены за кулисы. Видеев папаша, распорядитель и фельдмаршал концерта, смотрит на девочку в праздничной школьной форме, с огромным букетом белых роз и манит ее рукой к себе. Девочка не реагирует. Видеев папаша, подойдя к ней и присев, видит, что девочка плачет, что у нее мокрые колготки и под ногами лужа. Он оглядывается, мимо бегут последние школьники из хора. Видеев папаша ловит Дёму и выхватывает у девочки цветы.

— Значит, так! — Он глядит Дёме в глаза. — Держи букет, выйдешь на сцену, подойдешь к Леониду Ильичу и отдашь ему прямо в руки, понял?

— Чё тут не понять-то.

Дёма берет букет.

— Молодец, отдашь букет и скажешь: «Спасибо за наше счастливое детство, дорогой Леонид Ильич». Запомнил?

— Чё тут не запомнить-то...

Дёма идет на сцену.

Видеев папаша оглядывается, на него с ужасом глядит старуха хореограф с фиолетовыми волосами. Видеев папаша усмехается, отправляет к ней плачущую девочку и смотрит на Дёму.

Дёма с огромным букетом, закрывающим его лицо от зала, спокойно идет к президиуму, во главе которого сидит Брежнев, хлопающий в ладоши и слушающий сияющего от счастья директора ДК. Увидев Дёму, директор ДК замолкает на полуслове. Брежнев улыбается Дёме и встает ему навстречу.

Дёма сует цветы в руки генсека. Сидящие в первом ряду Таракан и завуч, узнав Дёму, перестают хлопать и, открыв рты, смотрят, как Дёма что-то говорит Брежневу. Генсек нагибает

к Дёме микрофон, и весь зал слышит его звонкий, чуть насмешливый голос.

— Дорогой Леонид Ильич, за наше счастливое детство большое вам спасибо!

Брежнев улыбается и хлопает. Зал тут же подхватывает его аплодисменты, а Дёма, убрав микрофон, тянет Брежнева за рукав и, когда тот нагибается, говорит ему:

— Леонид Ильич, у меня бати нет, только отчим, а его тоже Брежнев фамилия и зовут Лёнькой, как вас, так его вчера за фамилию в ментовку посадили. Скажите, чтоб отпустили, а?

Брежнев вдруг громко хохочет, раскачиваясь всем своим грузным телом. Члены президиума с бледными, как у манекенов, лицами натянуто улыбаются.

— Хорошо, — говорит Брежнев, отсмеявшись, — отпустят.

— Слово?

С серьезным выражением лица Дёма протягивает Брежневу руку.

— Слово!

Леонид Ильич, улыбаясь, жмет Дёмину лапу.

С другой стороны кулис, никем не видимая, смотрит на Дёму восхищенная Маринка в кокошнике и ярко-красном сарафане.

Видей с бабой Леной уже возле ДК. Подход окружен молоденькими солдатами со штык-ножами на ремнях, а у самого входа дежурят высокие крепкие милиционеры. Простой народ толпится за ограждениями. Участковый Мухин в хорошо подогнанной парадной форме стоит у прохода в ограждениях, непринужденно беседуя со старшим лейтенантом. Баба Лена идет прямо к Мухину. Заметив ее, он сначала удивляется, но тут же хмурится.

— Елена Всеволодовна...

— Боря, проводи меня к Леониду Ильичу.

Баба Лена вместе с Видеем, не останавливаясь, идет мимо растерявшегося старлея.

Мухин преграждает им дорогу.

— Елена Всеволодовна, нельзя... По пропускам, — виновато разводит руками Мухин.

— Товарищ старший лейтенант! — Баба Лена строго глядит на офицера. — Я старая коммунистка, участник войны, мне нужно поговорить с Генеральным секретарем нашей партии, проводите меня.

Вокруг уже собирается народ, а от входа в Дом культуры спешит молодцеватый полковник. Видей, волнуясь, глядит на взрослых, не зная, чем помочь бабушке.

— Что происходит? — стремительно подходя, спрашивает полковник.

— Товарищ полковник, я старая коммунистка, участник войны, проводите меня к Генеральному секретарю...

— Бабуля! Думаешь, Леонид Ильич к тебе в гости приехал? — усмехается полковник.

Ноги у бабы Лены подкашиваются, и старлей вовремя подхватывает ее.

— Сержант, не видишь — бабушке плохо, — командует полковник Мухину, — вызывай «скорую»!

— Так вон же «скорая»... — показывает Мухин на машину с красным крестом.

— Это «скорая» для товарища Брежнева, сержант, что, непонятно? — повышает голос полковник.

Мухин бежит к Дому культуры, на ходу вынимая рацию.

— Алымов, Алымов! Машину к входу в ДК, срочно, срочно, я сказал!

— Вариации на тему «Ой, мороз, мороз» исполняет Костя Морозов в сопровождении ансамбля Дома культуры, — объявляет конферансье.

В середине зала, улыбаясь, переглядываются отец и мать Кастета.

На сцене Кастет с аккордеоном, три девочки с балалайками и два мальчика с гитарами.

В зал входит Мухин, его тут же останавливает мужчина в сером костюме.

Кастет начинает играть. Струнные еще не вступили.

Мухин объясняет что-то мужчине и показывает на родителей Кастета.

Мелодия крепнет и разом вступают струнные, превращая заунывную песнь ямщика в плясовую.

Мужчина в костюме быстро пробирается к отцу Кастета и вызывает его из зала.

Музыка достигает предела веселья и обрывается, и тут же раздаются аплодисменты.

Мать Видея, улыбаясь и хлопая, следит за отцом Кастета, который с растерянным лицом идет вслед за мужчиной в костюме.

Мухин, махая фуражкой, привлек ее внимание и жестами зовет ее к выходу. Она, побледнев, поднимается и пробирается к проходу.

— Ансамбль студии народного танца... — объявляет конферансье.

На сцену выплывают девочки в красных сарафанах и ярких платках.

Подперев подбородок ладошкой и улыбаясь, первой плывет высокая Маринка.

Дёма, чуть приоткрыв кулисы, глядит на нее и снова представляет, как он в косоворотке, полосатых штанах и в сапогах танцует в паре с Маринкой что-то такое народное-народное.

Видей сидит в больничном коридоре на банкетке, напротив палаты № 35, рядом с ним лежат его куртка и пальто его мамы. Дверь палаты открывается, оттуда выходит отец Кастета в белом халате, накинутом поверх костюма.

— Можешь зайти, — говорит он Видею, снимая очки и протирая их полой халата.

Видей заходит в палату. Баба Лена, укрытая до пояса одеялом, лежит под капельницей. Видеевская мать сидит на стуле рядом с кроватью и держит бабу Лену за руку. Она оборачивается на Видея, стоящего в дверях.

— Подойди ближе, Игорь.

Видей подходит с другой стороны кровати. Баба Лена пытается ему улыбнуться и что-то сказать, но получается странная гримаса и мычание.

В лице Видея что-то дрогнуло, по щекам покатились крупные слезы. Он присаживается на кровать и гладит бабушкину руку, лежащую поверх одеяла.

Отец Кастета идет по больничному коридору, его догоняет дворник Маркелыч в больничной пижаме с забинтованной правой рукой.

— Доктор, доктор, у меня рука-то все болит, это нормально?

Отец Кастета останавливается, трогает перевязку.

— Нормально, Маркелов, нормально.

Он идет дальше, достает из внутреннего кармана пиджака сложенный лист бумаги. Разворачивает его, смотрит и, усмехнувшись, рвет на мелкие кусочки. Подойдя к посту медсестры, бросает бумагу в урну и снимает халат.

— В тридцать пятой поставьте на ночь капельницу с витамином В.

Он отдает халат медсестре и уходит к лифту.

Четыре одинаковые черные «Чайки» с темными стеклами медленно едут по центральной улице. Позади «Чаек» пристроилось несколько черных «Волг», а за ними желтый фургон с красными крестами.

На тротуарах, за ограждениями и солдатами, стоят жители с плакатами и флажками: военрук, тараща глаза, отдает честь кортежу; лысая голова Таракана возвышается над толпой; не скрывает восторга физик Матюша; учительница танцев прикрывает рот ладошкой; умиленно вытирают слезы матери Мухи, Дёмы и Кастета... На высоком крыльце отделения милиции, взяв под козырек, стоят Мухин и Алымов.

«Чайка» останавливается возле милиции, стекло передней двери опускается, и референт манит к себе Мухина. Тот мгновенно оказывается рядом и, почтительно согнувшись, заглядывает внутрь.

— Приведите Брежнева, — строго говорит референт.

Мухин бледнеет, поворачивается к остолбеневшему Алымову и одними губами говорит: «Лёньку сюда». Алымов исчезает в отделении. Мухин снова нагибается и приватно докладывает:

— Виноват, но... Брежнев выпивши...

Опускается стекло задней двери, там сидит Брежнев. Мухин берет под козырек, а Брежнев с обидой в голосе говорит:

— Ну и что, что выпивши, я же не за рулем...

Мухин хлопает глазами, но тут приводят Лёньку, он садится в машину рядом с Брежневым, и «Чайка» уезжает.

Лёнькина жена и ее подруги, бледные и перепуганные, смотрят вслед «Чайке».

Из овальной бутылки Bourbon Jefferson's Брежнев наливает Лёньке и себе.

— Ну, тезка, — говорит Брежнев, чокаясь, — за знакомство.

— За знакомство.

Брежневы выпивают.

— Самогон? — удивляется Ленька.

— Во-во, и я Киссинджеру говорю, что самогон, а он — виски, виски, — смеется генсек и наливает еще. — Ты какого года?

— Сорок первого. Батя после свадьбы ушел и не вернулся...

— А мне в сорок первом полковника присвоили. Ну, за павших!

Пьют.

— А где работаешь?

— На мусоровозе, мусор вожу.

— Ну? — удивляется генсек, — да с нашей фамилией мог бы карьеру сделать...

— Мог, но я так понимаю, Леонид Ильич, если на верху на самом — Брежнев, то и внизу тоже Брежнев нужен. Чтобы для равновесия...

Брежнев снова наливает и чокается с Ленькой.

— За равновесие!

По дороге на кладбище медленно движется похоронная процессия. Впереди идет военный оркестр. Блестят на солнце медные трубы. За оркестром шестеро пожилых мужчин с орденскими планками несут гроб, обитый красным. Плачущую мать Видея ведет под руку его отец. С другой стороны рядом с матерью идет Видей, причесанный и одетый в новый костюм. В процессии в основном люди пожилые, но много и соседей по двору, тут и Мухины, и Лёнька с женой, и родители Кастета, и даже Валентина с Маринкой. Позади всех идут Дёма, Муха, Циммер и Кастет.

Когда процессия входит в ворота, оркестр умолкает, музыканты остаются за воротами, а процессия, уже в тишине, движется по кладбищу. Заходя в ворота, Муха толкает локтем Дёму и показывает в сторону старушек, торгующих цветами. Среди них Евгеша. Она в длинной черной юбке и в туго повязанном темном платке. У ее ног лежит грязно-белая болонка с черным бантом вместо ошейника. Пацаны прячутся за спины взрослых и проходят на кладбище.

Гроб стоит на табуретках возле могилы. Полукругом застыли люди, глядя на бабу Лену. Она лежит тихая и красивая, какой и помнит ее Видей в тот последний день. И так же горит на ее груди орден Красной Звезды.

Высокий седовласый старик с орденскими планками на поношенном пиджаке с трудом забирается на кучу красной свежевырытой глины.

— Товарищи! — Он оглядывает присутствующих. — Вот мы хороним Елену Всеволодовну Железнову, Лену. Немногим удалось пережить то, что выпало на ее долю, и остаться собой. Финская, Отечественная, плен, восстановление страны. Но даже в мирное время Лена была, как на фронте, и всё и всех мерила так, словно завтра идти в бой.

Видей слушает старика и смотрит, как в глине ворочается толстый розовый червяк, пытаясь выбраться из-под черного камня.

— И вот сегодня мы ее хороним. Да... — Старик помолчал. — Но не будем плакать, Лене бы это не понравилось. Она бы сказала: «Мы смертны, но пока живы, надо смотреть вперед и идти вперед». Пусть земля будет ей пухом.

Видей отходит от матери и ботинком осторожно отваливает камень, освобождая червяка.

Обитая розовой клеенкой дверь открывается, оттуда, лукаво щурясь, выглядывает Алла Владимировна. Запахнув коротенький, с огненными драконами халатик, она включает в коридоре свет.

— Молодец, не опоздал, мне нужно договорить по телефону, а ты послушай пока музыку, надеюсь, не сбежишь?

Она, не глядя, нажимает клавишу толстенького фирменного магнитофона, стоящего на журнальном столике, и исчезает за дверью во вторую комнату.

Кастет, скинув ботинки, показывает язык губастой африканской маске, пугавшей его со стены, заходит в комнату и замирает, потому что комната вдруг наполняется музыкой. Ритмичные барабаны с мягкой гитарой сопровождают красивую песню на английском. Кастету кажется, что этот негромкий, даже небрежный голос поет только для него, и столько чувства и нежности в этом пении... Кастет завороженно глядит, как вертятся боби-

ны магнитофона, протаскивая блестящую черную пленку сквозь колесики, ролики и прижимы. Но вот голос замирает, серебряной кодой затихает гитара, оставив Кастета в недоуменном волнении: слышал ли он все это или показалось? Бобины вращаются, и звучит новая песня, другая, ритмичная и задорная. Жестко звучат барабаны, звенит шальная гитара, а голос, вроде и тот же, но надтреснутый и хулиганский, зовет куда-то уехать, увидеть мир, узнать других людей. А в припевах вступают еще два голоса, один выше, а другой ниже, и таким близким и знакомым кажется Кастету это трехголосье. Словно это парни, чуть-чуть, может, старше, но столько смелости и задора в их пении, все равно что в драке или на санках с крутого откоса...

С одной стены на Кастета глядят четверо парней в ярких гусарских костюмах. А рядом висит большая черно-белая фотография аккуратной церквушки на берегу неширокой речки.

Под фотографиями стоит продавленный диван, на спинке которого висят черные колготки, а ниже лежит белье — майки и трусики Аллы Владимировны. Кастет слышит ее смех, оглядывается на дверь, за которой исчезла учительница. Заметив щель между косяком и дверью, Кастет подходит ближе и через щель видит, что Алла Владимировна сидит в плюшевом кресле и старательно красит ногти на ноге, согнув ее и поставив на сиденье. При этом, прижав трубку к уху плечом, она увлеченно говорит по телефону.

— Раза два-три в неделю... Да, да... Ну, можно реже... Каланхоэ декоративное, род тропический...

Ее длинные черные волосы почти касаются пола, а драконовый халатик разошелся, открывая для обозрения и след от чулочной резинки, и черные трусики, и даже...

Алла Владимировна, улыбаясь тому, что слышит в трубке, поднимает лицо, откидывая волосы, и встречается взглядом с Кастетом. Они буквально секунду глядят друг на друга, а потом, ничуть не смутившись, она поднимает другую ногу и возвращается и к разговору, и к педикюру. А Кастет так и стоит, наслаждаясь и видом и музыкой.

Циммер заходит домой и слышит пение на немецком языке. Сняв ботинки, он заглядывает в комнату. За столом, на котором стоит бутылка вина и яблочный пирог, сидят его дед и пожилая женщина, та, которая была в кабинете директора ДК. Дед и гостья с поднятыми бокалами поют немецкую песню. Допев, они смеются, чокаются и отпивают из бокалов.

— А вот и он. — Дед, улыбаясь и блестя глазами, встает. — Познакомься, Владимир, это Хельга Столпе, из ГДР, представь себе, она родом из Пайца, города наших предков!

Хельга встает и подает Циммеру руку.

— Рада познакомиться, Владимир.

Она незаметно для деда подмигивает Циммеру. Тот улыбается, жмет ей руку.

— Владимир, я работаю в кино, подбираю актеров, — говорит Хельга. — Сейчас мы ищем подростков для советско-германского фильма. Хочу пригласить тебя на кинопробы, что скажешь?

— Ну, я же не артист.

Циммер смотрит на деда.

— О, это не страшно, можешь не волноваться, — улыбается Хельга.

— Я не против, Владимир, — дед серьезно глядит на внука, — но решение за тобой...

— Ну... — Циммер пожимает плечами, — попробовать можно.

— Ну и отлично! — Хельга достает из сумки фотоаппарат. — Мне нужно тебя сфотографировать.

Она отступает от Циммера и, быстро щелкая, делает несколько снимков.

Узкий, метра полтора, запертый бетонными плитами бушующий поток мутноватой воды, от которой поднимается пар, несется от самых стен фабрики к реке. В одном месте, посреди густых кустов и высокой травы, канал расширяется, образуя бассейн. Там, где канал снова сужается, он перегорожен досками. В этом импровизированном бассейне купаются пацаны. Они по очереди вылезают из канала и прыгают в воду «бомбочкой» — поджав ноги и обхватив плечи руками. Их тут же подхватывает течение и несет к доскам, перегораживающим канал, где те-

чение слабеет, тут уже можно вылезти, чтобы, отбежав вверх по течению, снова прыгнуть в воду.

На улице солнечно, но еще не так тепло, и от пацанов, когда они выбираются из теплого канала, поднимается пар.

Видей и Кастет поднимаются наверх и видят, как мимо канала бежит и исчезает в кустах грязно-белая Евгешина болонка с черным бантом на шее. Пацаны переглядываются.

Дёма, Циммер, Муха, Видей и Кастет, накинув на плечи одежду, дрожа от холода, стоят в кустах, канал, судя по звуку, течет где-то недалеко. Сквозь листья пацаны смотрят на огороженный колючей проволокой участок с аккуратными грядками и множеством розовых кустов, возделанный посреди зарослей акации и лопухов.

— Вон она!

Циммер, стоящий в стороне, указывает на огород.

Пацаны переходят к нему и видят собаку и Евгешу.

— Ну и чё? — достав папиросу и прикурив, спрашивает Муха.

— Да-а, укрепилась, — Дёма разглядывает огород, — как на зоне, только вышек не хватает.

— Может, фиг с ней? — пожимает плечами Кастет, пробуя пускать кольца дыма.

Дёма, чуть отступив от пацанов, отливает.

— Блин, Дёма! — взрывается Циммер. — В канале не мог отлить? Под ноги течет!

Пацаны смеются, а Циммер смотрит на них как-то очень внимательно.

— Ребя! — Циммер таращит глаза. — Эврика! Мы ее смоем!

— Поссым, что ли, вместе? — смеется Видей.

— Придурок! Канал! — возбужденно говорит Циммер

И пацаны, мгновенно поняв мысль, лезут сквозь кусты обратно к каналу.

Голые Дёма и Кастет, держась, чтобы не смыло течением, за торчащие из бетона железные петли, принимают от Циммера и Мухи доски и перегораживают поток. Уровень воды в бассейне постепенно поднимается. Когда она достигает краев канала, пацаны выбираются наверх.

Подминая лопухи, кусты и нагибая тонкие деревья, поток мутной воды несется к Евгешиному огороду и, не останавливаясь, сметает все ее насаждения. Евгеша, подхватив собаку и вскочив на врытый в землю железный столик, глядит, как мимо нее плывут смытые цветы, кусты и рассада, застревая в колючей проволоке ограды.

Пацаны вытаскивают последние доски из канала и смотрят на дело рук своих. Вода ушла.

Растерянная и жалкая Евгеша с собачкой на руках ходит по огороду, от которого осталась только мокрая черная грязь. С земли поднимается пар. Поломанные кусты и цветы висят на колючей проволоке.

— Зря мы это, — говорит Кастет.

Никто ему не отвечает.

На площади перед Домом культуры много народу, особо выделяются остриженные наголо призывники. Отдельно стоят участковый Мухин и военрук Пороша.

Еще одна группа провожающих подходит к Дому культуры. Среди них — братья Князевы, тоже остриженные, в короткой поношенной одежде, отчего выглядят хрупкими и беззащитными.

Подъезжает автобус, на подножке которого стоит бравый сержант-десантник. Автобус останавливается возле участкового и военрука. Сержант, козырнув полковнику и Мухину, надсадно кричит:

— Призывники! Заходим в автобус, армия ждет!

Народ зашевелился. Призывникам что-то кричат, говорят, дергают их за рукава, жмут руки, хлопают по плечам.

— На службу не набивайся, — напутствует Князевых Лёнька, — а от службы не отрекайся.

Братья растерянно улыбаются.

Из ДК выходит Валентина, братья прорываются к ней сквозь толпу. Валентина, улыбаясь, порывисто обнимает обоих сразу и целует их в стриже-

ные головы, потом отталкивает и вытирает набежавшие слезы.

Водитель автобуса заводит мотор и трижды сигналит. Братья, услышав сигнал, торопятся прощаться, целуют маму, маленькую в больших очках. Жмут руки Лёньке, соседям, пацанам и бегут к автобусу, в котором уже расселись призывники. На полпути Белый оборачивается.

— Дёма! — Он достает из кармана связку ключей и кидает их Дёме. — Береги аппарат и катай Маринку.

Белый, подмигнув Дёме, бежит догонять брата, уже входящего в автобус.

Возле видеевского подъезда стоит бежевая «Волга». Из подъезда выходят отец и мать Видея с чемоданами в руках. Недалеко от машины пацаны разглядывают князевский мопед.

— Хороший мопед, — говорит Видей.

Он в новом костюме и новых ботинках.

— Три скорости, — говорит Кастет.

— Покатаетесь, — говорит Видей.

— Покатаемся, — отвечает Муха.

— В Москву? — спрашивает Циммер.

— Ага, — говорит Видей.

К пацанам, расчехляя фотоаппарат, подходит Видеев отец.

— Давайте, мальчишки, сниму вас на память, вставайте теснее.

Пацаны переглядываются и встают рядом, за мопедом.

— Видей, — говорит Дёма, — садись на мопед.

Глаза у Видея загораются, и он тут же запрыгивает в седло.

— Внимание! — Видеев отец, чуть присев, прицеливается и щелкает затвором. — Ну, давай, Игорь, в машину, пора ехать.

Он убирает фотоаппарат и садится за руль «Волги». Видей медленно слезает с мопеда.

— Ну, давай, Видей.

Дёма решительно протягивает другу руку, но, когда их руки сжимаются, мальчишки порывисто обнимаются. Остальные пацаны облепляют их и, так обнявшись, стоят какое-то время. Потом медленно разлепляются, и Видей, не оглядываясь, опустив плечи и голову, забирается в машину. «Волга» плавно трогается и уезжает. Пацаны смотрят вслед. А Видей, встав коленями на заднее сиденье машины, глядит на пацанов.

Дёма, Кастет, Циммер и Муха сидят на качелях детской площадки. Говорить ни о чем не хочется. Из подъезда выходит Маринка и, остановившись, смотрит на Дёму. Он спрыгивает с качелей, заводит мопед, сажает сзади Маринку и уезжает со двора. Пацаны молча смотрят на это.

— Я летом в Белоруссию еду — в кино сниматься, — объявляет Циммер.

Пацаны, глянув на Циммера, ничего не отвечают.

— А я на конкурс, в Москву, — говорит Кастет

И снова молчание.

— Батя хочет, чтоб я в Суворовское поступил, — говорит Муха.

С разных сторон двора к домику на детской площадке подходят четверо мальчишек, один из них — тот самый, которого пацаны спасли от Мармулета. Мальчишки, встретившись, важно жмут друг другу руки и забираются в домик.

— Шобла, — нарочито уважительно говорит Муха, кивая на них.

Пацаны переглядываются и смеются.

Голос взрослого мужчины. Память избирательна, очередность событий уже не восстановить, но самое главное, то, что оставило в душе след, мы помним. И вроде бы ничего такого особенного в нашем детстве не было, но оно всегда с нами. Что было самым главным? Наверное, друзья. Это и был наш мир, и наша жизнь. С возрастом мы отдаляемся друг от друга. Почему? Не знаю.

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Kirill Serebrennikov
There are cultural obligations!
State policy in the province of culture: problems and decisions.

Vladimir Mirzoyev
We are allowed bla-bla-bla

Artyom Vasiliev
Ideas are flying in the wind

Iosif Bakstein
Now: poet is just a poet
Actual aspects of interrelations among society, power, market and culture in theatre, cinema and contemporary art.

Elena Stishova
Children of Rosemary
Review of Vera Glagoleva's A WAR (Russia).

Nina Tsyrkun
Semblance
Review of Andrei A. Eshpai's THE EVENT (Russia).

Igor Mantsov
Cleared
Review of Mark Neveldine and Bryan Taylor's GAMER (USA).

Dmitry Komm
Aliens in neighbourhood
Review of Neill Blomcamp's DISTRICT 9 (USA — New Zealand).

Olga Artemyeva
Nobody wanted to die
Review of Yoshiharu Ashino's FIRST SQUAD (Russia — Canada — Japan).

Grigory Pomerants
Dawn over the dead
Personal experience, great history and films that stirred up memory.

Anatoly Golubovsky
Myths and reality: bank «Rublyov»
Essay on functioning of culture in everyday life.

Anton Dolin
Doctor of doll science
Portrayal of maestro of the world animation Jan Svankmajer.

Jan Svankmajer:
«I'd be numb and mute without my childhood»
Interviewed by Anton Dolin.

Maria Terakopian
Fantastic realist
Portrayal of the Japanese animator Hayao Miyazaki.

Larisa Malyukova
Up!
Animation in fashion: why?

Elena Stishova
Kids' question
Karlovy Vary-2009.

Andrei Fomenko
Painting after painting
Evolution of painting in the context of technologies of photography and video.

Manga impact
Locarno-2009; Round table of animators devoted to the anime.

Ross Mc Elwee:
«Documentary-makers are opposition»
Interview by Sergei Sytchev with the American film-maker.

Vera Zvereva
Cops, paedophiliacs, miserables, stars...
Russian reality on NTV channel.

Sergei Muratov
The end of the 70s
A script.

16 09-57479

10 АВГ 2009

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
2009 год
ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-2302, 614-0657. **Факс** (495) 614-3491
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 23.10.09. Подп. к печати 5.11.09
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,83
Заказ 1232. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефон для справок: (495) 614-2302, 614-0657.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
10, Stary PPetrovsky-Razumovzky dr. Moscow, Russia 125319
Tel. (495) 614-23-02, 614-0657
Fax (495) 614-3491
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2009

Женя
рублёвский

Женя
городская

Майка с принтом – *цена по запросу, в России не продается, прислала тетя из Америки*

Пиджак от итальянского костюма – *1500 евро, подарок отца*

Бархотка с пупсом – *120 евро, авторская работа, купила на барахолке в Берлине*

Сумка тканевая с кожаными вставками – *4500 руб., шоу-рум, Москва*

Майка х/б – *400 руб., купила на распродаже в торговом центре*

сериал
нового поколения

Барвиха

ТНТ

Дизайнерские джинсы – *400 евро, Милан*

Дизайнерские кеды – *250 долларов, Нью-Йорк*

Джинсы – *3000 руб., подарок мамы*

Кеды белые – *1200 руб., купила на отдыхе в Болгарии*

премьера
в октябре

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДРАГУНСКОГО, О.ЗИНЦОВА, А.КЛЕЦКИНА, В.КОЛОТАЕВА, Е.МАЙЗЕЛЯ, Е.ПАИСОВОЙ, Е.ПЕТРОВСКОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН, Г.ШЛЕГЕЛЯ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Культура после Стены
Московская биеннале-2009

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПРЕДЕЛЫ КОНТРОЛЯ» Джима Джармуша
«АННА КАРЕНИНА» Сергея Соловьева
ВЕНЕЦИЯ-2009, 2MORROW3

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
ЕЛЕНА СТИШОВА
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КОРНЕЛИУ ПОРУМБОИУ
СЕРГЕЙ БРАТКОВ
РИЧАРД КЁРТИС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Польша: что сегодня в кино
Немецкое кино снимает (и «снимает») Стену

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

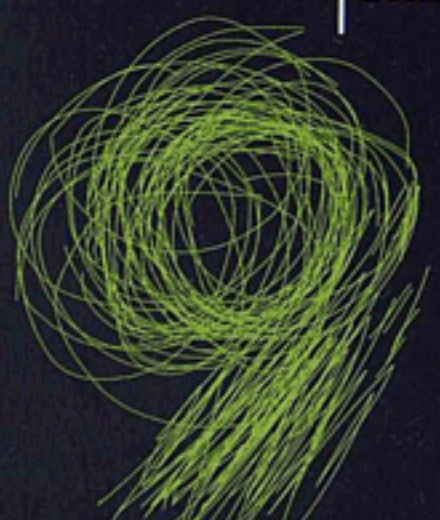
Джим Джармуш
Кристофер Дойл

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«Дом-2»
Телезритель: проблема перезагрузки

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Михаил Витковский. МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК В КОММУНАЛКЕ.
Фрагменты романа

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Максим Курочкин, Михаил Дурненков, Евгений Казачков.
ЗИМНЯЯ ВОЙНА. Эпизоды